

كتابات نقدية



الهيئة العامة لقصور الثقافة

وراس في

الدراما والنقد

اهداءات ٢٠٠٤

أسرة المخرج / إبراهيم الصحن
القاهرة

كتابات نقدية

شهرية

الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

حسين مهران

المشرف العام

على أبو شادي

نائب رئيس التحرير

محمد كشيك

مدير التحرير

أحمد عبد الرازق أبو العلا

المراسلات باسم مدير التحرير

على العنوان التالي

١٦ شارع أمين سامي

القصر العيني - القاهرة

رقم بريدى ١١٥٦١

تذكرة .. وإهداء

شجرة الصندل ، والفرع:

كانت هسهسات الأرواح المتزاورة ترف في أجواء الجبانة..
وكان ضوء الخريف المغربي رصاصيا، وشذرات السحب
خرساء، والريح تهب متثاقلة وهي مثقوبة برائحة أشجار الكافور
التي انتصبت تصلى فوق الأجداث المتداعية..

ولما وصل الجندي - القديم التخرج - إلى قبر قائده
الشهيد، وقف منكس الصمت، مع الجلال والسلاح، وعبق
الذكريات، وتراب الطرق المخنوقة.. وفي لحظة، تذكر أن قائده
كان يذكره أثناء التدريب، فرفع يده بالتحية، وراح يتلو
بعض ما حفظه عليه من كلام، ورد في مسرحية «أنتيجونا»
للشاعر التراجيدي الإغريقي سوفوكليس:

« العالم ملئ بالمعجزات العجيبة، ولكن ليس فيه من هو أشد
إعجازاً من الإنسان.. »

استطاع أن يعبر البحر، مخترقاً عواصف الشتاء، وهدير
الأمواج، والأرض أعظم الآلهة طراً.. تلك السرمدية التي لا
تعرف الكلل..

استطاع أن يشق جوفها بمحاريثه، وخيوله، ويقلب تربتها،
ظهراً لبطن، عاماً وراء عام..

واستطاع أن يصيد أشتات الطيور المرحية، وأن يقتنص
جماعات الوحوش الضارية، وأن يوقع فى شباكه - ذات الخيوط
المجدولة - مخلوقات البحار المالحه.. ألا ما أمهر هذا
الإنسان!!!

واستطاع أن يسيطر - بدهائه - على الطيور الجارحة فى
الأجواء، وعلى تلك التى تتجول فى شعاب الجبال.. كما استطاع
أن يمسك بالحياد ذات الأعراف الشعثاء، وأن يشد عليها
السروج واللُّجم، وأن يضع النير فوق رقاب الثيران القوية
الجبليّة..

كما استطاع الإنسان أن يعلم نفسه اللغة، والفكر، ومدارج
الرياح، والمعارف التى تبني المدن. وأن يتعلم كيف يقى نفسه
ضد البرد، وأن يجد مأوى من الأمطار.. واستطاع دائماً أن
يساعد نفسه، وألا يواجه خطراً محدقاً به إلا قهره..

إلا أنه - رغم هذا كله - لم يستطع أن يجد مهرباً من شئ
واحد، هو: الموت، مع أنه استطاع أن يجد دواءً ناجعاً، لكل

العلل المستعصية.

وبعد أن انتهى من التلاوة، خفض الجندي يده، ووضع فوق
ضريح قائده زهرة، انعقد الدمع في رموشها..
وعند انصرافه الأسيان، أفزعت خطاه الوثيدة، عصفوراً
جنائزياً، كان ينقر في عروق صبارة زاوية، تُخفي وراءها لوحة
رخامية معفّرة، كتب عليها بخط معشوشب:
« هنا يرقد الدكتور محمد مندور،
عطر بلا إناء»

القاهرة: ديسمبر ١٩٩٥

إبراهيم حمادة

البدايات

ودور الغناء والموسيقا فى انتشار المسرح العربى

توطئة

من المعلوم، أن أصول الدراما الغربية، والدراما الشرقية في الهند والصين واليابان- مثلا- قد تولدت في حضن الموسيقى، والغناء، والتعبير الإيمائي.. والدراما الغربية - التي تأتم بها الدراما العربية، وتدين لها بأساسياتها- تدين بدورها للدراما الإغريقية بكثير من الأسباب..

ومنبع هذه الدراما الإغريقية، أناشيد احتفالية جماعية، قوامها الشعر، والموسيقا، والرقص، والحركات الدالة.. ثم أخذت تلك الأناشيد في التطور نحو التمسرح، حتى وصلت قمة النضج، خلال القرن الخامس قبل الميلاد، وقد تمثلت في ثلاثة أنماط من الدراما الشعرية، هي، التراجيديا، والكوميديا، والمسرحية الساتيرية. ولا يعنى النضج التخلص من الموسيقى والعنصر الغنائي في سبيل دراما محضة، وإنما بعنى تجدد المضامين، واستقرار الصياغة. إذ كانت الأجزاء الكمية التي تتركب منها أبنية هذه الأنماط الدرامية الثلاثة، تتألف - على نحو عام- من مشاهدة تمثيلية، تفصل بينها مشاهد غنائية، موسيقية، راقصة، تؤديها الجوقة.

أما الدراما الرومانية، فإنها لم تتطور من الجذازات التمثيلية البدائية الشعبية المحلية، المخلوطة بالأغاني، والألحان، مثلما

تطورت الدراما الإغريقية عن البدايات الغنائية الشعبية، وإنما كانت (الدراما الرومانية) إعداداً لاتينياً عن الدراما الإغريقية، بعد تخليصها من الفواصل الجوقية المُنغاة. ومن ثم، تعتبر الدراما الخالصة مرحلة متأخرة للدراما الموسيقية التي تعد موطن الميلاد. وهذا، ما حدث - على نحو مشابه - في الوطن العربي..

وبعد أن انقطعت حياة الدراما الكلاسيكية القديمة عن التواصل بعد سقوط روما عام ٤٧٦ الميلادي، نجحت الكنيسة في القضاء على آثار المسرح، لأنها اعتبرت حالته الأخلاقية المتدهورة عصر ذاك، متعارضة مع مثالياتها الدينية. ولم يبق - بعد ذلك - خلال العصور الوسطى، إلا بقايا فرق بسيطة شعبية متجولة، تعرض - بعيداً عن أعين الرقباء الصارمة - مساخرها، وألعابها البهلوانية، وأغانيها، ورقصاتها، في الساحات وبيوت الخاصة. وعلى هذا، بقى التراث المسرحي القديم أثناء القرون المظلمة الخمسة، كتاباً مغلقاً مجهول الشأن، لا في البلاد اليونانية والرومانية نفسها فحسب، وإنما كذلك في كل أقطار الإمبراطورية الرومانية الشاسعة.

وفي القرن العاشر الميلادي أفضت البنور الدرامية في قداس الكنيسة الكاثوليكية ومراسمها الإنشادية في أعياد الميلاد والفصح إلى ميلاد الدراما - مرة أخرى - ميلاداً

طقوسياً. ثم أخذت في التطور تطوراً دنيوياً، حتى انفصلت عن الرعاية الكنسية، وأصبحت فناً خالصاً في القرن السادس عشر وفي العقد الأخير من نفس القرن السادس عشر، لاحظت مجموعة من نبلاء فلورنسا ومثقفاتها المغرمين بالكلاسيات القديمة، أن المسرح الإغريقي كان يستخدم الموسيقا في عروضه استخداماً درامياً. ولهذا، سَعَتْ إلى إحياء الأسلوب الغنائي الدرامي المنقرض. إلا أن دأبها أدَّى إلى ميلاد فن مسرحي جديد هو فن «الأوبرا» الذي أصبح فناً مستقلاً مركباً من الشعر الدرامي الغنائي المتموسق داخل إطار متناغم من المناظر والأزياء والإضاءة الفنية...

* الأصول والطوائف

أما المسرح العربي، فإنه -كالمسرح الروماني- فنٌ مُستجلب، ومستزرع في التربة الثقافية، وليس تطويراً لألوان الفنون الشعبية التي كانت معروفة في أنحاء متفرقة في الوطن العربي، كمساخر المحبطين، وأفانين المقلدين، وألعاب خيال الظل، والقراقوز، بما تتضمنه من حوارات، وغناء، وموسيقا. وإنما جلب المسرح العربي غنائياً، وبقي ما يقرب من ثلاثة أرباع القرن، أسيراً للتطريبات الغنائية التي كانت تستثمر العنصر الدرامي لصالحها، ولا تدعه يتحرر من استعبادها - إلا

فى القليل النادر- كى يستقل بذاته، ويتنامى، ويؤسس لنفسه
أسرة درامية خالصة. ومن ثم، لعبت الموسيقى والغناء دوراً
خطيراً فى ترسيخ ركائز المسرح، وتمهيد الحس العام، كى
يتذوق الدراما كجزء من فنونه المستحدثة، وعلى هذا، فإن مؤرخ
الدراما العربية فى أطوارها الأولى، يُعد - فى نفس الوقت -
مؤرخاً للمسرح الغنائى.

ولتلك الغنائية - التى أسرف أمدّها فى الطول نسبياً-
مبررها الاجتماعى، إذا ما تفهمنا طبيعة الفناخ الحضارى الذى
ولد فيه هذا المسرح. فالرواد الثلاثة الأوائل (النقّاش، وصنوع،
والقبنانى) الذين تجاسروا على شتل فسانله فى الحقل الفنى،
كانوا من أصحاب المعرفة الموسيقية الشعبية، وعلى علم ما
بالموسيقا التشخيصية...

كما أن أهالىنا الذين استقبلوه - وتغاضوا عن غرابة
تشخيصيته فى سبيل دعم غنائيته - كانوا مزودين بحس نفى
فطرى يميل إلى الطرب والشدو... ألم يكن تراشهم الشعرى
العريق- قبل تحديثه - مشبعاً بالإيقاعات والموازين؟؟

أما الحس الآخر المكتسب، الذى شارك فى التمهيد النفسى
لهذه الغنائية، فهو ناتج من تأثير الفرق المسرحية التى كانت
تفد إلى بعض عواصم الشرق العربى لتسبيلية الأجانب، وكانت
غنائية فى الدرجة الأولى. لقد كان لها فضل فى تعريف الذوق

الفنى القومى على لون جديد من الغناء الممسرح، وفى حث بعض المواطنين من نوى الحبس الموسيقى العميق على المحاكاة والتقليد. ومما يذكر فى هذا السبيل، أن أول دور رسمية شُيّدت للعروض التمثيلية فى القاهرة، أعدت خصيصاً لتكون فى خدمة المسرحيات الغنائية أولاً، ثم المسرحيات الدرامية ثانياً. فلقد كان الهدف الرئيسى من إقامة مسرح «الكوميدي فرانسيز» فى حديقة الأزبكية عام ١٨٦٨، ودار الأوبرا القاهرية فى العام التالى، هو أن يكونا مهيئين لعروض الأوبرا والأوبريت. وعلى هذا، كانت تجهيزاتهما الفنية، من العوامل المشجعة على استضافة الفرق الأوربية الغنائية، للترفيه عن الطبقة العالية والبرجوازية من الأجانب والمواطنين المتأوربين، ولإشاعة فكرة عامة عن تلك الظاهرة الفنية الموسيقية بين الشعب، مما ساعد - مستقبلاً - على احتضان المبادئ التمثيلية الغنائية المحلية، وتشجيعها على الاستمرار. وبالإضافة إلى تلك الروافد الفنية الموسمية، كانت تُقيم فى القاهرة - وقتذاك - فرقتان مجيدتان، إحداهما فرنسية، والأخرى إيطالية، تقدمان - بصفة أساسية - عروضاً مسرحية غنائية من الريبرتوار الأوروبى...

* صنوع والحرث فن الشاطئ

هذا الجانب من المناخ الثقافى المتأورب، شجع يعقوب صنوع (١٨٣٩ - ١٩١٢) على أن يكون أول من يعالج المسرح العربى فى مصر على النسق الغنائى الغربى.. فقد أعانته ثقافته الأجنبية، ومشاركته فى تمثيل بعض العروض الإيطالية، على البدء عام ١٨٧٠ بوضع تمثيلية فودفيلية من فصل واحد فى اللهجة الدارجة، تتخللها مقطوعات زجلية ملحنة تلحيناً شعبياً. ولما أعجب بها الخديوى إسماعيل وبطانته، سمح بعرضها على مسرح حديقة الأزبكية للموسيقا، فلقبت نجاحاً جماهيرياً مشجعاً...

ومع ذلك أن صنوع قد درس مسرحيات جولدونى الإيطالى، وموليير الفرنسى، وشيريدان الإنجليزى، إلا أنه لم يستهل مسيرته بكتابة الدراما الخالصة، لأن معرفته الحقيقية بميول الجمهور الغنائية، وبطبيعة المناخ الموسيقى السائد عصر ذاك، جعلت فن الأوبرا ومشتقاته، المنطلق المشروع لنشاطه المسرحى، ولكنه سرعان ما تراجع عن المضى فى هذا المسار..

ومرد هذا التراجع، هو اتصاله بما كان جارياً فى مسارح أوروبا الدرامية، ورغبته الملحاح فى تحميل المسرحيات التى يؤلفها، غمزات سياسية، ونقدات اجتماعية، مما أثناه عن

مواصلة السير في دروب للمسرح الغنائى رغم ولع الجماهير به،
ودفعه إلى التعجيل بالتطوير، وتخطى المرحلة الغنائية إلى
مرحلة المسرح الاجتماعى الكوميدى الهادف..

فالمتصفح أخبار مسرحياته وما تخلف منها، لا يعثر إلا على
القليل من المقطوعات الغنائية، مما يشير إلى طموح صنوع
لتخليص المسرح من سلطة الموسيقى فى سبيل تعويد الجماهير
على الدراما الخالصة، الموظفة فى النقد الاجتماعى، إلا أن
المحاولة لم تُنح لها فرصة التقدم...

ولقد بقى مسرحه العربى الناشئ يعمل طوال عامين فى
نشاط لقاء ما يلاقية من تشجيع السلطة وعامة المتفرجين..
ولكن لأسباب سياسية واجتماعية لا تزال محل جدل، اضطر
صنوع - الذى كان الخديوى قد خلع عليه لقب «مولير مصر» -
إلى إغلاق مسرحه، والاشتغال بالصحافة، إلى أن نفى إلى
باريس عام ١٨٧٨، وعاش فيها كاتباً، ومعارضاً سياسياً إلى أن
فارق الحياة..

وهكذا، لم يبق فى الساحة المسرحية - بعد صنوع - طوال
أربع سنوات إلا عروض الفرق الأجنبية، تُمَتع الغريباء المقبعين
والمطربشنيين، مع النخبة المثقفة من الوطنيين. أما الخديوى -
الذى كان يشجع أية محاولة لإنشاء فرق مسرحية عربية - فلم
يجد غير الغناء الفردى. فإلى جانب القلهى بالعروض الغنائية

الأوروبية، راح يحتفى بغنائيات المطربة ألمظ، وأدوار عبده الحمولى، وألحان محمد نوار السمنودى، والفناجيلى... وغيرهم... ولم تكن ألحان وأغانى هذه العُصبة الفنية تُمتع الخديوى وحاشيته وكبار الرسميين والأعيان وأصحاب الجاه فحسب، وإنما كانت أيضاً أهم مصادر المتعة لكل أفراد الشعب.

لقد كانت شعوب الشرق العربى بكل طبقاتها الاجتماعية عصر ذاك متوحدة الثقافة والذوق إلى حد بعيد.. ففى داخل الهرم الاجتماعى، بين القمة الإدارية التى يتربع عليها الخديوى ومن فى مستواه من الولاة، وبين القاعدة العريضة التى تضم فئات الناس من العوام، تتوزع عدة طبقات متنوعة الدخول والثقافة، إلا أن وجداناتها جميعها، محكومة بتذوقات متقاربة ومتناسبة النوعية.. واستطاع عامل التقارب المتناغم هذا، أن يفرض نفسه على اتجاهات الفرق المسرحية منذ مولدها ويصادر كل محاولات تجريدها من الموسيقى الغنائية...

كانت الموسيقى المركبة - كالسيمفونيات - الفن الذى يُطرب الطبقة الرفيعة فى كثير من بلدان أوربا وقتذاك.. أما الطبقات العامة، فكانت لا تستسيغها، لأنها لم تكن تستوعبها.. أما الشرق العربى، فقد كانت كل أنواق الطبقات الاجتماعية - بغض النظر عن خلفياتها الثقافية - تهتز طرباً عند سماع الأدوار والبشارف والطاقاطيق والمواويل وما شاكلها. وعلى هذا،

لم يكن هناك فن سماعي عربي أرسنقراطى تحتكره الطبقة العليا، وآخر فى درجة أدنى من نصيب العامة، وإنما كانت هناك نغمة واحدة تهيمن على الأذواق، هى التى عملت على غرس الحس المسرحى فى وجدان الجماعة وعقلها..

* هارون الراءد الأول

لقد كان مارون النقاش البيروتى (١٨١٧ - ١٨٥٥) أسبق من زميليه - صنوع القاهرى، والقبانى الدمشقى - إلى تعريف بنى قومه بفن المسرح. وهو بهذا السبق، يعد - بلا منازع - الراءد الأول للمسرح العربى.

فبعد أن شاهد عروضاً درامية، وزخري أوبرالية فى إيطاليا وغيرها، رجع إلى موطنه، ووضع مسرحيته الغنائية الأولى «البخيل» فى أواخر عام ١٨٤٧. وهى - كما وصفها - (رواية مضحكة، كلها ملحنة، ذات خمسة فصول). ولم يشأ أن يجعلها دراما خالصة، حتى تكون الموسيقى شفيعاً للتشخيص لدى الذوق السائد. ومع أنه استبعد من العرض اشتراك العنصر النسوى، كى يتجنب المقاطعة وسخط المحافظين، إلا أنه توجس خيفة من متفرجيه الذين كانوا من عليا المجتمع وذوى النفوذ. ولهذا، كان عليه أن يسترضى معاييرهم الاجتماعية، وأنواقهم التقليدية المتحكمة، فخطب فيهم منبهاً ومؤكداً أن للفن

المسرحي- بوجه عام- هدفاً تعليمياً، ومرمى أخلاقياً من الدرجة الأولى، ولا يجنح -كما يبدو- إلى التبذل والترخص: «بهذه المراسح تتكشف عيوب البشر، فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر، وعدا اكتساب الناس منها التأديب، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب...» وهذه الروايات: «ظاھرھا مجاز ومزاح، وباطنھا حقيقة وصلاح...»

وبعد العرض، استخفي الاحتجاج ضده لدى بعض الأخلاقيين المتشككين، بينما أعلن البعض الآخر استحسانهم له، مما حمس المؤلف الشاب على متابعة المسيرة، وأردف عمله الأول بمسرحيتين أخريين من نوع الأوبريت، هما: «أبو الحسن المفغل» (١٨٤٩)، و«السليط الحسود» (١٨٥٣).

ولما لم يكن مارون مؤلفاً موسيقياً- بالمعنى الحديث- فقد اختار لألحانه، الأنغام الموسيقية التي كانت معروفة في أغنيات، وتواشيح، وطقاطيق مشهورة، حتى يمكنه بواسطتها تسويق عنصر التشخيص المرجح استهجانه. وبهذا كانت الموسيقى - مرة أخرى- هي الذريعة المشروعة التي أعانت فن الدراما الوافد على غزو الثقافة المحلية، وعملت على تراكم الخبرة المسرحية في نفوس المشاهدين، وترويج أخبارها بين غير المشاهدين..

وبعد موت هذا العبقري في سن صغيرة، دون أن يتم

رسالته، حمل مسئولية التبشير بها بعده، أخوه نقولا، ثم ابن أخيه سليم خليل النقاش..

*** الهجرة الأولى**

إن المسرح المصري - خلال الربع الأخير من القرن الماضي - مدين بترعرعه ورواجه لهجرتين تمثيليتين، وفدتا إليه من الديار الشامية، وكانتا غنائيتين شكلاً وموضوعاً، كانعكاس طبيعي لروح التناغم الحضاري العربي عصر ذاك، مما يسرّ عليهما عملية التفاعل الإيجابي، مع البذور التي كانت مطمورة في التربة الثقافية المحلية..

فبعد أن حمل سليم النقاش على عاتقه عبء تثبيت أركان الفن المسرحي في موطنه، عجز عن التصدي لأعاصير المعارضة، وعن مواجهة المواقف السلبية. لكنه أدرك أن البيئة الثقافية في القاهرة، أرحب صدرأ في احتضان نوابع الفكر والأدب والفن من أبناء العربية.. فأعد فرقة مسرحية غنائية، قوامها اثنا عشر ممثلاً، وأربع ممثلات، وأبحر بها إلى الإسكندرية في أواخر عام ١٨٧٦. وكانت الفرقة مدربة على النصوص الثلاثة التي وضعها عمه مارون، بالإضافة إلى بعض النصوص الأخرى المقتبسة. ولما كانت إمكانات سليم التمثيلية لا يمكن أن تتخطى حدود المسرح الغنائي الذي كان وحده يغري الجماهير بالمتابعة، فقد عهد إلى بطرس شلفون - أحد

أساتذة التلحين في مصر آنذاك - القيام بتعليم أفراد فرقة أصول التلحين طبقاً للأنغام المصرية.

وفي الإسكندرية، نجح سليم في تقديم تمثيلات معدة عن مترجمات أجنبية، مكتوبة في اللغة الفصحى، ومخلوطة بمقطوعات شعرية للغناء، وتعتمد في تأثيرها على الآلة الموسيقية الشرقية، والنغمات المعروفة، والصوت الإرناني الجهير. وأشهر تلك الإعدادات: «عايدة»، و«مي»، و«ميتريدات»، و«غرائب الصدف»، و«الظلوم»...

* الانشطار

ولقد كانت فرقة سليم النقاش هذه، الشجرة المباركة التي تفرعت عنها فرق غنائية وغير غنائية، عملت على دعم الحركة المسرحية، وتوسيع رقعة نشاطاتها في كثير من أنحاء القطر المصري. فبعد أن انصرف سليم إلى العمل في الصحافة، تولى أمر الفرقة سنة ١٨٧١، أحد أعمدتها، وهو يوسف الخياط. وقد أخذ الخياط - خلال سنوات نشاطه - يعيد تشكيل الفرقة أكثر من مرة، وفي كل مرة كان يستعين بعناصر سورية، وأخرى مصرية موهوبة، في حاجة إلى احتراف. ونشط الخياط في تقديم الرصيد الغنائي الذي ورثه عن أستاذه سليم، وحاول ما وسعه الجهد أن ينميه داخل الدائرة الغنائية التي لا مفر من

العمل فى محيطها، وأن يزيد من التعريف به خارج العاصمة...
وتقديراً لجهوده المخلصة، كانت فرقته الفرقة العربية الأولى
التي سمح لها الخديوى بتقديم عروضها على مسرح دار الأوبرا،
وكان ذلك فى اليوم السادس من شهر فبراير (شباط) عام
١٨٧٩.

وإذا كان لهذه الفرقة فضل فى اكتشاف المواهب الفنية،
فإنما يرجع ذلك أساساً إلى اكتشافها موهبة الشيخ سلامة
حجازى (١٨٥٢-١٩١٧) الذى أصبح - فيما بعد - عميد
المسرح العربى الغنائى، لما كان يتمتع به من صوت يتميز
بالقوة، والصفاء، والرخامة، ووفرة الدرجات الموسيقية. فلقد
نجح الخياط فى أن يوقع الشيخ المتدين فى شرك المسرح،
حينما وافقه - فى بادئ الأمر - على ألا يشترك فى تشخيص
المسرحيات، إذ كان التشخيص - فى نظره ونظر المحافظين -
بدعة محرمة، لا يليق أن يمارسها رجل دين معمم، بدأ حياته
مؤذناً فى المساجد، ومرتلاً للقرآن الكريم. واقتنع الشيخ بأن
يقدم وصلة غنائية كل أسبوع، بين فصول كل مسرحية تعرضها
الفرق. هذه الحيلة المتسيسة لاصطياد المتفرجين ذوى المذاق
الغنائى، نجحت فى اصطياد شيخنا المتحفظ، وقريبته من عالم
المسرح الذى سرعان ما استحوذ عليه، ونصبه أميراً فيه، بعد
أن أكد له أن التشخيص ليس عيباً أو حراماً، لأن النص

التمثيلي ذاته يمكن أن يتضمن عبرة، أو عظة أخلاقية، لا يقل تأثيرها كثيراً عن خطبة منبرية...

وفي سنة ١٨٨٢ انفصل سليمان القرداحي عن فرقة خياط وكون مع سليمان حداد فرقة خاصة به، دعاها «الجوق التمثيلي العربي». وبعد أن أعجب الشيخ سلامة بتمثيل القرداحي في إحدى الحفلات الخديوية، انضم إلى فرقته عام ١٨٨٥، وقد شجعه على ذلك زميله المطرب الكبير عبده الحامولي، الذي أقنعه بأنه خلق للوقوف ممثلاً فوق خشبة المسرح، لا ليكون مجرد مغنٍ بين فصول المسرحية.

وهكذا، ظهر الشيخ لأول مرة ممثلاً ومطرباً على خشبة دار الأوبرا في دور كورياس في مسرحية «مى». ومن ثم، تتابع ظهوره بعد ذلك في عديد من المسرحيات التي فتحت آفاق العصر الذهبي في تاريخ المسرح الغنائى العربى.

انهمك الشيخ في عمله بتلك الفرقة طوال أربع سنوات، تعمقت فيها إحساساته بإمكانات الدراما، ودلالات الحركة المسرحية والإخراج والديكور وملحقاته. ولقد نجحت تدريبات تلك الفرقة في تحسين قدرات الشيخ التمثيلية إلى حد كبير، ولكنها عجزت عن اكتشاف عبقرية أخرى، غير العبقرية الغنائية الفريدة، التي أتاحت لأوبريت مثل «مى»، أن يستمر عرضها ثلاثين ليلة متصلة..

ولم يكن هذا الإقبال الجماهيري الكبير تقديراً للطاقت
الدرامية، والعناصر المسرحية التي كانت أخذة في التقدم، وإنما
للغنائيات التي كان يترصع بها النص، حتى لقد كان المشاهدون
لا يسألون عما ستعرضه الفرقة من تمثيلات، وإنما عن الأغنيات
التي ستقدم خلال العرض. وكأن المشاهد التمثيلية - مهما علت
قيمتها الفنية - مجرد وصلات تجميلية بين كل أغنية وأخرى، أو
حوائط بديعة لتعليق اللوحات الأكثر إبداعاً..

* الهجرة الثانية

أما الهجرة الشامية الثانية التي كان لها فضل كبير في
تعزيز التيار المسرحي الغنائي وتوسيعه، فهي التي قام بها
أحمد أبو خليل القباني (١٨٤٢ - ١٩٠٣) من دمشق إلى
الإسكندرية في منتصف عام ١٨٨٤.

وإذا كانت الهجرة الأولى قد مهدت الطريق الذي خطه
صنوع من قبل، فإن الهجرة الثانية قامت برصفه، وتمكين الفن
المسرحي من مساره عن طريق تنشيط الاتجاه الغنائي وتطوير
تنوقه، واستقطاب المواهب المحلية، وضقلها، وتشجيعها على
الاستقلال.

كانت ثقافة القباني واستعداداته الفطرية، قبل انعطافه إلى
المسرح، مزيجاً فنياً متساوياً، يبحث عن صيغة مركبة تستثمره،
لم تكن غير الدراما الغنائية..

كان قد درس أصول الموسيقى والغناء، ورقص السماح، حتى اكتسب في ذلك مهارة وشهرة عريضة في محيطه الاجتماعي، الذي كان بدوره ولوعاً بالإيقاعات الفنية...

وكان قادراً على نظم الأزجال، وقرض الشعر السلس الذي يسهل تطويعه لبناء هياكل لفظية، تستوعب الحركة النفسية والمظهرية، لشخصيات موضوعة..

كما كان ملماً بأهم معالم التراث الشعبي القصصي - كالف ليلة وليلة - وبأبرز أحداث التاريخ الإسلامي، وما يمكن أن يمدّه بسلسلة متتابعة من المواقف الدرامية..

وكذلك كان القباني على معرفة موروثة بالألعاب الشعبية التقليدية، وملاحم الشعراء، وأفانين المحاكيات التي تستبطنها خمائر درامية في حاجة إلى استنباط وصياغة..

وكان الرجل - فوق ذلك كله - ذا خيال خصب، متجدد، قادر على تركيب معادلات من النثر والشعر والموسيقا والرقص والغناء والإيماء المعبر.. أما مصدر القالب المسرحي، أو الصورة المسموعة والمرئية التي أوحى إليه بمحاكاتها، واستثمار قدراته الفنية في بناء مسرح غنائي، فلا يزال - هذا المصدر - محل تخمين..

وبعد صراع نفسي بين الإحجام والاقتحام، بسبب لامشروعية التشخيص في نظر العرف الاجتماعي والأخلاقي

القائم، عرض القبانى مسرحيته الغنائية الأولى «ناكر الجميل». واستقبل العرض على المستوى الرسمى والشعبى المستنير استقبالاَ حسناً، مما شجع القبانى على متابعة المغامرة وأن تترادف عروضه - فى زمن قصير- وتتعدد نصوصه، وتتضاحم تضحياته الأدبية والمادية..

لكن.. ما كاد عود هذا المسرح الغنائى الناشئ يشتد، ويجذب إليه اهتمام الجماهير، حتى حاصرته قوى التزمّت الساخطة، وأخذت تطارده حملات الرجعيين واحتجاجاتهم؛ مما أجبر السلطات الإدارية على غلقه رسمياً، بعد أن زرع فى الوجدان الشعبى معرفة التشخيص الفنى، واحتمالات الاستمتاع بعروضه، سواء كانت غنائية، أو غير غنائية..

ولم يستسلم القبانى الفنان الأصيل للمثبطات المجتمعية التى أهانتة بالأهاجى الزجلية، وحاصرت شهرته بالتسوىء، فارتحل إلى القطر المصرى، وفى صحبته مساعده إسكندر فرح، وجوق كله من الرجال. ولقد استقبلته جريدة «الأهرام» مرحبة، ومنوهة بإمكاناته الفنية.. ومما قالت: «.. والجوق مؤلف من مهرة المتفنيين فى ضروب التمثيل وأساليبه، وبينهم زمرة المنشدين والمطربين، تروق لسمناعهم الآذان، وتنشرح الصدور...» (١٨٨٤/٦/٢٣).

وانطلق القبانى فى مصر- طوال سبعة عشر عاماً- يجاذب

الجماهير بعروضه الغنائية، وينمى رصيده من النصوص المسرحية، بالتعريب والإعداد أحياناً، وأحياناً أخرى بالتأليف عن طريق استيحاء التاريخ العربى والإسلامى قديمه وحديثه، إلى جانب قصص ألف ليلة وليلة. ولقد أربت نصوصه التى عرضها على ثلاثين نصاً، وضع هو منها حوالى نصفها.. ولقد كانت تلك النصوص محدودة القيمة الأدبية والفنية، لأن الاهتمام الأساسى فى العملية التمثيلية - على نحو عام - كان مكرساً للموسيقا، والغناء والتواشيح، والإنشاد الجماعى، ورقص السّمّاح، وما أضافه هو من رقصات مبتكرة، مثل : «رقصة إيقاع المحجر»، و«رقصة إيقاع الخمس»، و«رقصة إيقاع المدور». ولتنويع العنصر الغنائى ودعمه، استعان القبانى بكبار المطربين المعروفين - مثل عبده الحمولى، والمظ - كى يتناوبوا الغناء بين فصول بعض المسرحيات..

كان القبانى خبيراً ضليعاً فى أصول الموسيقى والتلحين. لذا، كان يقوم بأدوار الغناء، وتدريب مساعديه والمريدين على ذلك. أما التدريب على التمثيل، فقد كان أمره موكولاً إلى إسكندر فرح، مدير الفرقة، وبطلها الأول. ولأن اللغة العربية الفصحى كانت وسيلة التعبير عند القبانى، فقد كانت سليمة النحو، واضحة الحروف، صحيحة النبرات، وكانت تأدية الممثلين لها أقرب إلى إلقاء الخطباء المفوهين..

الحقيقة أن القباني كان مؤسسة موسيقية شرقية، تخرج فيها كثير من التلاميذ والمريدين الذين عملوا في التلحين سواء كان غنائيا فرديا أو مسرحيا. ومن الشواهد على ذلك، ما ذكرته الممثلة مريم سماط في مقالها بجريدة «الأهرام»، والذي جاء فيه: «ولما كان القباني ملحناً مشهوراً، رأى الأستاذ الشيخ سلامة حجازي، أن يبعث إليه بعض أفراد جوقته، فانضموا إليه... لأن الرجل كان يصنع اللحن ويوقعه بأصول موسيقية كأمر رجال الموسيقيين الفنيين...» كما أضافت إلى ذلك قولها: «... فأرسل الشيخ سلامة حجازي، محمود أفندي رحمي الأستاذ الموسيقى المشهور لينضم إلى جوقة القباني ليأخذ الألحان، ويعرف ضربها وتوقيعها. فقام بما كلف به قياماً مرضياً..» (١٩١٥/٨/٢٦).

* التوالد

ثم استقل فرح (١٨٥٠ - ١٩١٦) عن القباني، وبعد خمسة أعوام من العمل المسرحي المشترك، وكون فرقة مسرحية غنائية أسماها: «جوق مصر». ولما كان الشيخ سلامة حجازي قد أحرز نجاحاً ساحقاً كمغن مسرحي، فقد تجاذبته الفرق حتى ظفر به إسكندر فرح عام ١٨٨٩، واحتكر نشاطه فترة طويلة امتدت أربعة عشر عاماً، تعد من أزهى سنوات عمر المسرح

الغنائي العربي. إذ قدمت خلالها عشرات من المسرحيات
الغنائية المتنوعة الموضوعات. التي عملت على تثقيف نوق
ال جماهير مسرحياً.. من ذلك:

الإفريقية - ضحية الغواية - تليماك - الطواف حول الأرض
- القضاء والقدر - على نور الدين - غانية الأندلس - خليفة
الصيد - غرام وانتقام - مظالم الآباء - البرج الهائل - مغائر
الجن - هملت - شهداء الغرام - صلاح الدين الأيوبي -
البحلاء - مجنون ليلى - روميو وجولييت - حمدان - أجاممنون
- بائعة الخبز - مطامع النساء - صاحبة الشرف - السر
المغطى - تسبا - المجرم الخفى - عواطف البنين - اللص
الشريف - ثارات العرب - فظائع النساء - سارقة الأطفال -
السيد - القضية المشهورة... إلخ.

وكما خلق هذا الازدهار قاعدة عريضة من المتفرجين
(السميعة)، وعدداً كبيراً من فرق المقلدين والمزييفين، ومن
المشجعين أدبيا ومالياً، كشف عن مواهب أصيلة ليس في
مجال الطرب والتمثيل فحسب، وإنما أيضاً في مجال القلم
المسرحي، سواء في التأليف، أو الترجمة، أو التعريب، أو
الاقتباس، أو التمثيل، من أمثال: نجيب حداد، وطانيوس عبده،
وإلياس فياض، وفرح أنطون، وإسماعيل عاصم، وغيرهم
كثيرون. وكانت نصوصهم بالطبع - مهما بلغت شأواً بعيداً في
الجودة الدرامية- مسلمة قيادها للمتطلبات الغنائية...

وفي سنة ١٩٠٥، انشق الشيخ سلامة عن فرقة اسكندر فرح،
وكون فرقة مسرحية غنائية خاصة به، نجحت نجاحاً قياسيًّا.
واضطرت الفرقة الأم - بعد أن تخطى عنها عاهل الغناء
المسرحي- إلى أن تعرض مسرحيات عالمية مترجمة إلى اللغة
العربية، ومجردة من التضمينات الغنائية. إلا أن تلك المخاطرة
التجديدية الجريئة التي تنطوى على تحد غريب للوضع الفني
السائد، باءت بالفشل، لأن المسرحية الدرامية الخالصة بدت
للذوق العام هيكلًا أعجف في حاجة إلى أن يكتسى بألوان
التطريب كي يتكامل شكلًا وتأثيرًا. ولذا، أرغمت الفرقة على
تقديم قصائد ومقطوعات غنائية بين فصول كل مسرحية، أو في
نهاياتها، كي تغري المتفرجين بالارتياح. وصارت هذه الأحبولة
تقليدية في الفرق غير الغنائية، التي ظهرت فيما بعد، واستعانت
في ذلك بمطربين صاعدين مثل: حامد مرسى، ومحمد عبد
الوهاب...

ولكن بالرغم من تلك الحيلة المصطنعة، لم تستطع فرقة
اسكندر فرح أن تصمد في وجه عروض فرقة سلامة حجازي
التي كانت تقوم على الغناء، والبصير الموسيقية، واللوحات
الأوبرالية.

ولقد حفز اطراد نجاح الشيخ سلامة إلى التطور والتجويد،
حتى وصل في مرحلته الفنية الأخيرة، إلى فهم أهم مقومات
المسرحية الغنائية: فنقل الموسيقى من التخت إلى المسرح،

وأكسبها حركة مطواعة، وأعاد النظر في التقاليد الغنائية الفردية، واهتم بالمناظر والأزياء المسرحية. يقول عنه محمد تيمور:

«... لقد جدد في الغناء العربي تجديداً خطيراً، لم يكن يستطيع بدونه أن يدخل المسرح، وأن يصبح جزءاً من الحوار، أو متتماً، أو على الأقل جزءاً من المسرحية. وذلك بحذفه للتواشيح والمقدمات والليالي والتقسيمات الموسيقية التي كانت تسبق دائماً الغناء، وتمهيداً طويلاً لا يمكن أن يتفق مع التمثيل المسرحي. وهو بهذا الإصلاح الكبير، قد مهد للموسيقا والغناء المسرحيين، وعبد الطريق لظهور عملاق الموسيقا المسرحية: الشيخ سيد درويش».

ومما يؤثر عن تجديدات الشيخ سلامة، أنه استجاب ذات مرة لدعوات بعض معاصريه من الأدباء والنقاد إلى تقديم نصوص درامية خالصة. وجروا على تقديم مسرحيات عالمية مجردة من الغنائيات، هي: «البرج الهائل» و«ابن الشعب» من ترجمة فرح أنطون، و«هملت» من ترجمة طانيوس عبده، إلا أن الجماهير التي اعتادت على سماع فنه الغنائي، وصوته المصلصل الرخيم لم تقبل على تلك التجربة، وأوحت إليه بإقحام بعض الأغاني والأناشيد على مواقف في تلك المسرحيات. ورغم هذا، لم تنجح تلك المسرحيات، لأنها لم تكن تفيض بأفانين التطريب، كالمسرحيات الأخرى التي أعدت من البداية للتلحين...

* التكاثر

وفى أبريل عام ١٩١٠، عاد جورج أبيض (١٨٨٠ - ١٩٥٩) إلى القاهرة من بعثته، بعد أن قضى خمس سنوات فى باريس لدراسة أصول التمثيل والإخراج المسرحى على نفقة الخديوى عباس حلمى الثانى.. لقد جاء على رأس فرقة فرنسية، استهلت نشاطها على مسرح دار الأوبرا بتقديم مسرحية «هوراس» لكورنى، ثم مسرحية «شارل السادس» لإسكندر ديماس الأب. ونجحت الفرقة فى الاستحواذ على إعجاب طبقة الذوات فى العاصمة، وكثير من رجال الدولة والمثقفين ثقافة أوروبية... ولما كان الزعيم سعد زغلول وزيراً للمعارف وقتذاك، ويصارع السلطات الإنجليزية من أجل تعريب المناهج الدراسية، فقد سأل جورج أبيض أن يؤسس حركة مسرحية عربية على قاعدة علمية حديثة، فرحب جورج بذلك، وقام بترحيل الفرقة الفرنسية وكون فرقته سنة ١٩١٢، مستهدفاً عرض المسرحيات العالمية المترجمة، ذات المستوى الرفيع. وقدمت الفرقة فى موسمها الأول على دار الأوبرا، ثلاث مسرحيات اشتهرت بها شهرة كبيرة، هى «أوديب الملك» للشاعر الإغريقى سوفوكليس وترجمة فرح أنطون، و«لويس الحادى عشر» للشاعر الفرنسى كازمير دى لافين، ترجمة إلياس فياض، ثم مسرحية «عطيل» للشاعر الإنجليزى وليم شكسبير، ترجمة خليل مطران...

ثم تتابعت المسرحيات بعد ذلك على نفس المنوال: «الأحذب» لبول فيفال، «الشيخ متلوف (طرطوف)» لموليير، «مضحك الملك» لفيكتر هيجو، «مدرسة الأزواج» و«مدرسة النساء» لموليير، «الساحرة» لفيكترين ساريدو، «النساء العالمات» لموليير، «جرنجوار» لبانفيل، «الكابورال سيمون» لشارل بيريه، «برج نل» لالكسندر ديماس، «ماري تيودور» لفيكتر هيجو... الخ.

وأحدث نجاح هذه المسرحيات هزة عنيفة في المفاهيم المسرحية حينذاك، واجتذبت اهتمامات الرأي الفني العام وبهرته بمعاييرها الإخراجية والتمثيلية الجديدة، إلا أن الجماهير العريضة، صاحبة الذوق المتحكم، لم تعتبر ترحيبها بالدراما المستجدة إلا نوعاً من المجاملة الشرقية. إذ سرعان ما ارتدت بعد عام من الاستقبال الحار إلى طبيعتها التقليدية، وأدارت لها ظهرها، واتجهت إلى المسرح الغنائي.. وفي مارس عام ١٩١٣ لم يجد جورج أبيض مفراً من التسليم، والالتحام بفرقة أولاد عكاشة في (شركة ترقية التمثيل العربي)، والتي كان قد انفصل أصحابها الثلاثة - عبدالله، وزكى، وعبد الحميد - عن الشيخ سلامة حجازي، وكونوا فرقتهم بتشجيع مالى وأدبى من الاقتصادى الكبير المعروف طلعت حرب. ولقد استمر نشاط فرقة أولاد عكاشة هذه فترة طويلة، امتدت حتى عام ١٩٢٦، قدمت خلالها عدداً كبيراً من الأوبريتات التي قام بتلحينها كبار المؤلفين الموسيقيين آنذاك، من أمثال: كامل الخلعى، وسيد

درويش، وداود حسنى، وزكريا أحمد، وغيرهم.

وفى داخل هذه الفرقة، استجمع جورج أبيض قواه، وأصر على عرض تراجيدياته ومسرحياته الجادة، إلا أن التيار الغنائى كان جارفاً، ولم يسمح بهذا الدمج طويلاً، وأجبره على الانفصال عن فرقة عكاشة، حيث يصعب امتزاج الماء الصافى بالزيت البارد.

وعاد جورج أبيض بفرقته إلى عرض مسرحياته التى كانت على مستوى ثقافى وفنى، ولم يآلفه العاملون فى المسرح العربى من قبل...

ولكنه - مرة أخرى - لم يستطع الصمود، ومنافسة الفرق الغنائية الرائجة، فاضطر إلى أن يذعن مرة أخرى للوضع التحكمى، وأن ينضم بفرقته إلى فرقة الشيخ سلامة حجازى فى أكتوبر (تشرين أول) عام ١٩١٤. وبهذا، تكون «جوق أبيض حجازى»، والذي استهل نشاطه بتقديم مسرحية «صلاح الدين»، ثم أوبريت «عايدة» حيث أدى الشيخ سلامة دور رادميس البطل المصرى، ولعب جورج أبيض دور عمونصر ملك الحبشة.. وهكذا، استسلم البطل التراجيدى صاحب الأنوار الجادة للظروف القاهرة، وأصبح مغنياً من الدرجة الثالثة، وأرغم الفتى البازيسى - الذى تعلمذ على يدى الممثل الفرنسى الشهير يوجين سلفيان أحد عمداء مسرح الكوميدي فرانسيز بباريس - على الزواج من الست دلال المغنية الشعبية، بنت حى بولاق،

التي لا تشبع زواجا. بل إن موجة الغناء طفت طغياناً متبجحا،
حتى اعتدت على المسرحيات الجادة الثلاث، وأصبحت
النصوص الأوربية النكهة والمذاق، مزحومة بأغان ركيكة
المبنى والمعنى، وبألحان من مقام عجم، ونهاوند، وجهاركاه...
فمن مسرحية «أوديب» - مثلا - نسمع:

دَهْم الوباء	ربوعنا	فغدت تنوح وتندب
قليدعون	جميعا	أوديب، فهو لنا الأب
أوديب يا غوث	البلاد	أوديب، يابطلاً عجيب
أوديب يا ليث الطراد		أنقذ بلادك يا أوديب

وأحس جورج أبيض، أنه يخادع مواهبه وإمكاناته بهذا
الاستسلام للمد الغنائي العنيد، فاتفق مع شريكه على أن تقدم
الفرقة ثلاثة عروض مختلفة خلال الأسبوع. يقوم الشيخ سلامة
ببطولة أولها، وجورج أبيض ببطولة ثانيها، ويشترك الاثنان في
بطولة العرض الثالث.. وللأسف الشديد، كانت الجماهير
المهووسة بالغناء تتدفق على المسرح في ليلة الشيخ سلامة
تدفقا شديدا، وكذلك في ليلة اشتراكه مع جورج. أما الليلة
الثالثة الخاصة بجورج وعرضه الدرامي الخالص، فقد كان
الاقبال ضعيفا. وإزاء دلالات هذا التناقض الصارخ، كان ولا بد
وأن يفصل جورج أبيض عن سلامة حجازي في أغسطس (آب)
عام ١٩١٦.

لا شك أن هذا التردد بين الالتحام بالفرق الغنائية والانفصال عنها، أخذ يفقد جورج أبيض شيئاً من تمسكه بعرض الدرامات الخالصة، ويحمله على أن يتبادل عملية الترويض مع هذا الوحش المستأنس، الذي يسمى بالجمهور. وافتتحت فرقته الغنائية الخاصة موسمها على مسرح الرينيسانس بهزلية غنائية خيالية اسمها «فيروز شاه». اقتبس نصها عبد الحليم دلاور عن أوبريت فرنسية، ووضع ألحانها الملحن الصاعد وقتذاك، سيد درويش، الذي لحن لنفس الفرقة مسرحيتي «تيمور لنك»، و«الهورى» من إعداد وتأليف إبراهيم رمزي. أما جورج أبيض، فقد عمل ممثلاً ومنشداً في أوبريت «المتصرف بالعباد» التي أعدها عن الفرنسية فرح أنطون ولحن أغانيها إبراهيم شفيق.. ولا نجد أصدق من محاكمة محمد تيمور الخيالية للكاتب المسرحي فرح أنطون في تصوير حال جورج أبيض الذي تخلى عن الأدوار الجادة التي تليق به، وراح مغمصوباً يجارى الموجة الغنائية:

«أخرج لنا فرح أفندي، جورج أفندي أبيض في دور المتصرف بالعباد، وأجبره على إنشاد بعض قطع نثرية. دعوني يا حضرات القضاة أبكي بدموع حارة على وفاة جورج أبيض، لأنه بلا نزاع، انتحر انتحاراً أدبياً يوم تمثيله هذا الدور...

والأغرب من كل ذلك أن جورج أفندى كان يُضحك التكلّى ساعة إنشاده القطع النثرية. والان دعونى أضحك قليلاً يا حضرات القضاة.... .. فقد بكيت كثيراً.. إنى لا أنسى رنين صوت أبيض، لقد كان صوته ذا رنين أشبه برنين صوت أم قويق. والأغرب من ذلك شكل أنفه ساعة الإنشاد...» (ص ٨٠).

كان على فرقتي الشيخ سلامة حجازى، وجورج أبيض أن تواجهها فى المجال المسرحى مزاحمة بعض الفرق الغنائية والتمثيلية الثانوية، إلى جانب فرقة غنائية جديدة نشطة كونتها السيدة منيرة المهدية. ولقد بقيت هذه الفرقة عامين كاملين، تقدم بعض مسرحيات الشيخ سلامة، مثل: صلاح الدين - روميو وجولييت - عابدة - صدق الإخاء... الخ. ومن الطريف، أن السيدة منيرة نفسها، كانت تتزيى بزيه الخاص، وتؤدى أدواره الرجالية فوق خشبة المسرح. ونشاط هذه الفرقة، أدخل فى التاريخ الموسيقى منه إلى التاريخ الدرامى. هذا الرأى، يمكن تطبيقه على الانتاج المسرحى الذى أبدعه الشيخ، سيد درويش. وأعمال الكثيرين من أضرابه الملحنين الذين برزوا فى تلك الحقبة، ويضيق المجال هنا بذكرهم.

وفى عام ١٩١٧، أخذت منيرة المهدية - أو سلطانة الطرب، وعروس المسارح، كما كانت تُلقب عصر ذاك - تقدم العديد من

الأعمال المسرحية الغنائية الخاصة بها... وكان بعضها معرباً
عن أوبريتات عالمية مثل: كارمن - تاييس - سميراميس -
البوهيمية، وبعضها الآخر من وضع أو اقتباس بعض الأدباء
المجتهدين، ولقد كانت هذه الفرقة - كغيرها من الفرق الغنائية -
تستعين بكبار الملحنين، مثل: كامل الخلعي - سيد درويش -
داود حسنى - محمد القصبجى - زكريا أحمد - إبراهيم شفيق،
وغيرهم.

* تذييل

إذا كان المخرج الروسى العالمى استانسلافسكى يعتقد أن
هذا المتفرج والممثل شريكان متفاعلان فى أداء المسرحية، فإن
المتفرج مكمل أيضاً للمؤلف، فحينما يصنع المؤلف نصه
المسرحى، يضع نصب عينه، طبيعة الجمهور الذى سيتوجه إليه
بعمله، ولا يقتصر معنى الجمهور هنا على تلك الشريحة من
الرواد الذين يترددون على العرض كى يتكامل بأضلاعه الثلاثة،
وإنما يشمل هذا المعنى المجتمع الكلى الذى تنوب عنه -
لظروف خاصة - تلك الشريحة من المتفرجين. ولهذا، ارتبط
تطور المسرح العالمى بتطور روح العصر، وطبيعة مؤسساته
الفكرية، والاجتماعية، والدينية، ومفاهيمه الجمالية.

وهذه الخطوط الرئيسية - التي سبقناها - فى خارطة تاريخ البدايات المسرحية العربية وتطورها حتى قبيل الحرب العالمية الأولى، تعلن صراحة عن مدى سيطرة الروح الغنائية على الحركة المسرحية الناشئة، استجابة للجماهير التى كانت تفرض نزعاتها التذوقية فرضاً تعسفياً، مما كان يعرقل المحاولات التى كانت تبذل فى سبيل تخطى مرحلة الموسيقى داخل إطار التشخيص، إلى مرحلة التشخيص بلا هذا الإطار، أو به على أن يكون ضلعاً جوهرياً فى البناء العام، لا مجرد حشوات غنائية مرسوسة، لا تحدث أثراً إذا ما حذفت...

والحقيقة أن كثيراً من المثقفين المسرحيين - سواء كانوا مترجمين، أو معدين، أو مخرجين، أو ممثلين، أو مثقفين - قد حاولوا التخفيف من حدة هذا المزاج الغنائى المستبد، إلا أن جهودهم أثمرت فيما بعد انعطافات حادة فى مسار المسرح نحو الكوميديا والمسرحية الاجتماعية، كانعكاس ضرورى للتغيرات الاقتصادية والحضارية فى المجتمع.

ولاشك أن وقوع الحرب العالمية الأولى، كان من أهم المؤثرات التى أحدثت خلخلة فى نظام وأحوال الطبقات الاجتماعية والثقافية، وفرضت تطورات حتمية فى بنية الحكم والمجتمع. وكان من ثمرة هذه التحولات الحضارية، أن

استجاب الكثيرون من المثقفين، وأبناء الطبقة البرجوازية والاستقرائية، لحركة المسرح الخالص، فتولوا قيادته، والتخطيط له، والتوسيع من رقعته في مجالات التأليف، والترجمة، والإعداد، والتمثيل، والإخراج، والنقد. نذكر من بينهم: عبد الرحمن رشدي، ومحمد تيمور، وسليمان نجيب، ويوسف وهبي، وحسين رياض... وغيرهم.

وبغض النظر عن سيطرة الروح الغنائية، ومزاحمة الدراما الخالصة أو فصاحتها، فإن الوعي المسرحي الجماهيري، قد نضج - في ظل المد الموسيقي الطامي - وتخطى مرحلة التدقيق البدائية، وتمكن من أن يكون مجزراً في الثقافة العربية الحديثة. كما يلاحظ أن التراث النصوصي المسرحي الضخم الذي تخلف عن تلك الحقبة الغنائية الطويلة، لم يُغربل حتى هذه اللحظة، طبقاً لأصول التصنيف الدرامي والمسرحي الغنائي. فالدراميون، يجب أن يحددوا مواصفات الأعمال التي يمكن أن تختار وتندرج في التاريخ الدرامي، وأن يحيلوا الكم الأكبر إلى مؤرخي المسرح الغنائي، لإعداد سجل تاريخي خاص بفن المسرحية الغنائية يكون أضخم حجماً مما يخصص للدراما المسرحية...

فمما لا شك فيه، أن مئات النصوص التي كتبت للمسرح

العربي في عهده الأولى، لم تكن تعدم عدداً لا بأس به من المسرحيات التي تتصف بقيم فنية صحيحة، تجعلها لا تقل كثيراً عن مثيلاتها في الأدب المسرحي الغربي. هذا العدد، لا يزال مستخفياً، وفي حاجة إلى من ينفض عنه الغبار، ويستكشف قيمه، ودرجة أهميته بالدراسة المقارنة الجادة، حينئذ تصبح الدراما جزءاً حقيقياً من تاريخنا الأدبي الحديث - إلى جانب الشعر والقصة والرواية والأجناس الأخرى - وحتى لا يبقى تاريخ المسرح العربي في عهده الأولى هو نفسه تاريخ المسرح الغنائي.

أهم المراجع

- إبراهيم حمادة (دكتور). أفاق في المسرح العربي. القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر، ١٩٨٢، ص ٢٨٣-٣٠٩.
- سعاد أبيض. جورج أبيض. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠.
- فكرى بطرس. من أعلام المسرح الغنائى فى مصر. القاهرة: الدار القومية، ١٩٦٦.
- محمد تيمور. حياتنا التمثيلية ج٢. القاهرة: مطبعة الاعتماد، ١٩٢٢.
- محمد فاضل (دكتور). الشيخ سلامة حجازى. دمنهور: مطبعة الأمة، ١٩٣٢.
- محمد مندور (دكتور). المسرح النثرى. القاهرة: الجامعة العربية، ١٩٥٩.
- محمد مندور (دكتور). المسرح. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩.
- محمد يوسف نجم: (دكتور). المسرحية فى الأدب العربى الحديث. بيروت: دار بيروت، ط ١٩٥٦.

- محمد يوسف نجم (دكتور) (تحقيق وتقديم. سلسلة المسرح
العربي: الشيخ أحمد أبو خليل القباني - يعقوب صنوع -
مارون النقاش - سليم النقاش. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٣.
١٩٦٣، ١٩٦١، ١٩٦٤.

- محمود الحفنى (دكتور). الشيخ سلامة حجازى.
القاهرة: دار الكاتب العربى، ١٩٦٨.
- نجوى إبراهيم عانوس. مسرح يعقوب صنوع. القاهرة:
هيئة الكتاب، ١٩٨٤.

حافظ ابراهيم و منظومه التمثيلية «جريح بيروت»

مع أن فن الغزل من أشدّ موضوعات النظم العربي اجتذاباً
للشعراء، إلا أن حصّته في ديوان شاعر النيل حافظ إبراهيم
(١٨٧٢-١٩٣٢) تشغل ما يزيد قليلاً على ثلاث صفحات،
تنطوي على عدد نزر من المقطوعات القصيرة التي تشكل أقل
من ثلاثين بيتاً. ولربما كان ربع تلك الأبيات مترجماً عن جان
چاك روسو، أما غالبيتها الباقية فتتغزل «في جندي مليح»
إنجليزي. (٩٩)

وهذا النصيب البخس الذي ناله شعر الغزل، ناله أيضاً
المسرح، رغم أنه كان- في أواخر القرن الماضي، وأوائل القرن
الحالي- مازال وافداً جديداً على الثقافة القومية الحديثة. وكان
يسعى إلى التعرف عليه، ومحاورته بالتأليف أو الترجمة أو
الإعداد، شعراء كبار من معاصري حافظ، مثل: محمد عبد
المطلب، وأحمد شوقي، وخليل مطران وغيرهم.

وإذا ما فتشنا في أضيال المسرح المصري التاريخية
ومصادر أخباره التي، تتآكل عاماً بعد عام حتى لتوشك على
التلاشي من فرط التجاهل وسوء الاستخدام والحفظ، طالعنا
إشارات قليلة مبتسرة عن إسهامات حافظ إبراهيم المحدودة،
والتي تغري الباحث بالمثابرة والاستزادة.

فقد جاء في كتاب عن جورج أبيض^(١). أن حافظ إبراهيم ترجم مسرحية «الشهداء» للكاتب الفرنسي رينيه دي سانت أن، وأن فرقة جورج أبيض قامت بتمثيلها. ثم أمسك الكاتب تماماً عن التعريف بالعرض، وتاريخه، وظروفه الفنية.

كما ورد في مصدر آخر^(٢) أنه ترجم مسرحية «مكبث» لشكسبير ترجمة نثرية، ولكنه لم يهتم بطبعها، أو تقديمها للتمثيل، ومن ثم، ساخت تحت مواطئ الزمن الثقيلة في الضياع مع غيرها من أشعاره.

أما العمل الإبداعي التمثيلي الوحيد المعلن عن نفسه فهو «منظومة تمثيلية» التي وصفت بأنها دراما شعرية من فصل واحد، ويأن حافظ إبراهيم وضعها بالاشتراك مع إسماعيل صبري^(٣).

وجيئتنا خبر نشرها مرة أخرى من الممثل والأديب المسرحي السوري عبد الوهاب أبو السعود (١٨٩٧ - ١٩٥١). فبعد أن اشتغل ممثلاً ثانوياً في فرقة جورج أبيض فترة قصيرة، عاد إلى موطنه بالشام، حاملاً معه بعض النصوص المسرحية التي كانت معروفة وقتذاك، وكان من بينها نص يتعلق بأحداث جزء من وطنه هو المنظومة التمثيلية، التي عرفت باسم «جريح بيروت». وقام أحمد عبيد - صاحب المكتبة العربية بدمشق عام

١٣٣٢هـ (١٩١٣) - بنشر المسرحية، على أنها نص شعري من فصل واحد، ومن تأليف إسماعيل صبرى وحافظ إبراهيم. وقد طبع هذا النص مع رواية تمثيلية أخرى عنوانها «شهداء الانتقام - أو قاتل أخيه» من تأليف (أو بالأحرى إعداد) عبد الوهاب أبو السعود الذى وصف عمله بأنه «رواية تمثيلية خيالية - مأساة ذات خمسة فصول» (٤).

فإذا ما انتقلنا إلى مرجع آخر، وجدنا جريدة الأهرام تشير إلى أن فرقة جورج أبيض قد استهلت نشاطها المسرحى على دار الأوبرا بتقديم مسرحية «جريح بيروت» (٥) كما أضافت سعاد أبيض إلى ذلك قولها، وأنه «اشترك مع حافظ إبراهيم فى صياغة هذه المسرحية حسن صبرى» (تقصد إسماعيل صبرى) (٦).

ولكن عند تجميع أشعار حافظ إبراهيم لتضمينها فى مجلد واحد - أو أكثر - سقط إسماعيل صبرى كشريك فى تأليف (التمثيلية)، كما سقط عنوانها «جريح بيروت»، واستبدل به عنوانها الأول الذى ولدت عليه وهو «منظومة تمثيلية».

ونعتقد أن المؤلف الحقيقى للنص الذى بين أيدينا حافظ إبراهيم وحده، وأن الشاعر الرقيق إسماعيل صبرى باشا (١٨٥٤ - ١٩٢٣). لم يكن غير صديق للمؤلف، اطلع على النص

فى مسودته الأولى، ثم اقترح على صاحبه إجراء بعض التصويبات اللغوية والتحسينات البلاغية والبدائل اللفظية، والتي أخذ بها حافظ قبل تقديم عمله للجمهور، أو للطبع. فلقد عرف إسماعيل صبرى بين بعض معاصريه من النقاد بأن شعره ينبىء عن طبع رقيق، وذوق لغوى دقيق، وحس موسيقى رهيف، ولكن لم تؤثر عنه - على ما نعرف - أية خبرة نظرية أو عملية بتقنيات الدراما والمسرح.. وكان يتخذ من بيته فى شارع قصر العينى منتدى أدبياً يؤمه أصدقاؤه وعارفوه من الشعراء ومخبي الفنون الأدبية، ومنهم حافظ إبراهيم الذى يبدو أنه كان يستشيرهم ويستنصحه فى بعض ما ينظم، ولقد كشف حافظ صراحة عن تلك الاستشهادات التى أفاد منها فى قصيدة طويلة يرثيه فيها، نقتطع منها:

لقد كنت أغشاه فى داره	وناديه فيها زهاً وازدهراً
وأعرض شعري على مسمع	لطيف، يحسن نبوء الوتر
على سمع باقعة حاضر	يميز القديم من المبتكر
فبصقل لفظى صقل الجمان	ويكسوه رقة أهل الحضن
يرقرق فيه عبير الجنان	فتستاف منه النهى والفكر
كذلك كان - عليه السلام -	إماماً لكل أديب شعر
فكنا الجداول نروى الظماء	- ظماء العقول - وكان النهر

ومن هذا الاعتراف البين، يمكن أن نخلص - على نحو محتمل - إلى أنه كان لإسماعيل صبرى يد طولى فى تنقيح المنظومة، وإكسابها النغمة الشاحبة، وفى التخفيف من جهازة إيقاعات الخطائية، ولكن لا ندرى - بالطبع - مدى سعة نطاق العملية التصحيحية.

وهذا التدخل (الأستاذى) - غير المشكوك فيه - هو الذى حمل حافظ إبراهيم الشاعر الحساس على أن يضم اسم إسماعيل صبرى - الذى تغاضى عن ذلك - إلى اسمه كمؤلف ثان للنص المنقح. وبقي الاسمان على النص سنوات غير قليلة، إلى أن جاء المشرفون على طبع ديوان حافظ، فأثروا حذف اسم إسماعيل صبرى كشريك فى تأليف المنظومة. وهكذا، تنالت طبعات الديوان - وفيه المنظومة - بلا أثر لاسم إسماعيل صبرى.

أما الدافع الموضوعى الذى أوعز إلى شاعر النيل بكتابة هذه المنظومة، فهو ما يعرف فى تاريخ العربى الحديث بالحرب الطرابلسية. فعندما نشطت دول أوربا الاستعمارية فى اقتسام إفريقيا. وأصبحت مصر من نصيب إنجلترا، وتونس خاضعة لفرنسا، وثارت شهية إيطاليا، وأسفرت عن أطماعها فى طرابلس الليبية. ومن ثم، أصبحت طرابلس عام ١٩١٢ ميداناً للحرب بين تركيا التى تحكمها، وإيطاليا التى تسعى إلى

احتلالها. ولقد صاغ إبراهيم في «حرب طرابلس» تلك، قصيدة وطنية طويلة، مطلعها:

طمع ألقى عن الغرب اللثاما فاستفق يا شرق واحذر أن تناما
ورغبة في توسيع نطاق المناوشات العسكرية، قام الأسطول
الإيطالي بقذف بيروت بالقنابل، باعتبارها مدينة تابعة لإحدى
الولايات العثمانية. وكان من جراء هذه الغارة العدوانية، أن قُتل
وجرح الكثيرون من المواطنين الأبرياء، وكان من الطبيعي أن
تستنكر الحكومة المصرية ذلك الاعتداء الغاشم وتحتج عليه،
وتشاطر تركيا غضبها. وبناء على طلب السلطة في القاهرة، نظم
حافظ إبراهيم هذه (التمثيلية) كتعبير أدبي عن مشاركة لبنان ما
حل به من نكبات.

ولما كانت فرقة جورج أبيض، قد أعيد تشكيلها للتمثيل باللغة
العربية بدلاً من اللغة الفرنسية، استجابة لتوصية سعد زغلول
وزير المعارف وقتذاك - فقد افتتحت نشاطها المسرحي العربي
بهذه (التمثيلية) ليلة الثلاثاء التاسع عشر من مارس عام ١٩١٢،
على أن يخصص إيراد الحفلة كله لضحايا العدوان الإيطالي.
وفي ليلة الخميس الحادي والعشرين، بدأت الفرقة موسم
نشاطها المسرحي العام الذي تجهزت له، بتقديم مسرحية
«أوديب»، وفي الخامس والعشرين عرضت مسرحية «لويس
الحادي عشر»، ثم مسرحية «عطيل» ليلة الثلاثين من نفس

الشهر.

وتقع «منظومة تمثيلية»^(٨) أو «جريح بيروت» في مشهد شعري حوارى واحد، تؤديه أربع شخصيات، هي: الزوج البيروتى الجريح، وزوجته ليلي، ورجل عربى فى صحبته طبيب، كانا يتجولان مع جماعة غير محددة الهوية. ولا ينطوى المشهد على أية معلومة تعينى مكانية الحدث أو زمنه، ولا على أى إرشاد مسرحى يوحى بأبعاد الشخصيات، أو يشير إلى تحركاتها، أو يصف انفعالاتها، على النحو المألوف فى النصوص المسرحية.

وإذا كان من الصعب تلخيص النص المسرحى العادى على نحو متكامل، فإن الأمر يبدو أشد عسراً ومشقة بالنسبة إلى المنظومة الشعرية، اللهم إلا عن طريق الإيحاء بوميض بعض معانى أبياتها.

ويستهل المشهد بقصيدة طويلة تتألف من تسعة عشر بيتاً، يخاطب فيها الجريح البيروتى زوجته ليلي الوفية المظلومة على أمرها، ويلوم نفسه على أنه سيموت دون أن يقضى حق بلاده فى الدفاع عنها. ثم يشتم البغاة الأثمين الذين اعتدوا على وطنه الحبيب الجدير بالفداء، والذي كان مرتع طفولته، ومهد غرامه بزوجته:

بيروت مهدُ غرامى فيها وفيك صبوتُ
جرتُ ذيلَ شبابى لهواً، وفيها جريتُ
فيها عرفتُك طفلاً ومن هواك انتشيتُ
ومن عيون ربّاهَا وعذب فيك، ارتويتُ
فيها (ليلى) كناسُ ولى من العزُّ بيتُ

وتردُّ عليه ليلى فى انكسار مماثل بثلاثة أبيات من نفس
الوزن والروى، مما يطيل فى الرتابة الموسيقية التقصيدية. وفيها
تتمنى الزوجة لو تستطيع أن تفتديه بغمرها.

فيجيبها الجريح المعنى بقصيدة أخرى طويلة، تبلغ ثمانية
عشرين بيتاً - ولكنها بروى يخالف سابقه - يوصى فيها
زوجته، بأن تكفكف دمعها، وتمهد له قبراً على ذُرا لبنان، وتعدّ به
لوحاً تنقش فوقه، أنه راح ضحية قرصان البحر الغادرين. ثم
يهجو المنتقمين الجبناء الذين فرّوا مذعورين من ضربات
الفرسان المدافعين عن طرابلس:

قرصانُ بخسر تولوا من حومة الميّدانِ
لم يخرجوا قيد شبرٍ عن مسبح الحيتانِ
ولم يطيقوا ثباتاً فى أوجهِ الفرسانِ
فشمروا لانتقامٍ من غافلٍ فى أمانِ
وسّودوا وجهَ رومٍ بالكيدِ للجيرانِ
تبّاً لهم من بُغاثٍ فرّوا من العقبانِ

كما يتمنى- فى نفس القصيدة- لو أنه عاش ليرى الشرق
وقد استرد مجده «كأمة اليابان»، وقد تساوت حضارته بحضارة
الغرب. ويشكو مرة أخرى من العدوان الغادر، واستبداد
الإنسان، ومعاملته معاملة الحيوان، ثم ينهى قصيدته - المفككة
الأغراض- بعظة خطابية للإيطاليين والأتراك المتحاربين:

يا قوم انجيل (عيسى) وأمة القرآن

لا تقتلوا الدهر حقداً فالملك للديان

ولا تجد ليلى فى جعبتها ما ترد به على مطولة زوجها ذات
المعانى المكرورة، وتنشغل برؤية أناس قادمين نحوهما.
وبعدئذ، لا يتكلم عنهم إلا رجل عربى، ثم طبيب بثلاثة أبيات فقط
مرة واحدة حتى نهاية المشهد.

ولما يتسمع العربى إلى أنين الجريح الذى يشكو الأسى
واللوعة، يسأل الزوجة عما أصابه. فتخبره بأنه إحدى ضحايا
الخائنين الذين صبوا عليهم الرزايا دون رحمة، ثم تطلب منهم
أن يخففوا ألماً إذا استطاعوا إلى ذلك سبيلاً. فيتفحصه
الطبيب، ويعلن على الحاضرين بأن الجريح ميئوس من شفائه،
وأنه سيموت بعد لحظات «غض الشباب حزينا».

وهنا ينخلع قلب العربى غضباً - وكالعادة التى مازلنا
نمارسها فى حياتنا العملية والأدبية - يلقي مطولة شعرية فى
خمسة عشر بيتاً، يندد فيها بالمعتدين، ويُعَايرهم بالجوع،

والوحشية والغدر، والتنكر لأمجاد جدودهم القدامى:

أفْ لِقُومٍ جِياعٍ	قد أزعجوا العالمينا
قِـرَاهُمُ أين حلّوا	ضرب يقدّ المتونا
عَقُوا المروءة، هدّوا	مفـاخـر الأولينا
عاثوا فساداً وفروا	يستعجلون السّفيننا

كما يتّهمهم بالإساءة إلى الغرب، ويسائل أوربا عن معنى حضاراتها التي تدعيها، ويؤكد رضاء قومه بعيشهم وقناعتهم ومسالمتهم، ثم يعبر عن مشاركته أحزان «مسرة». وقد كان - وقتذاك - مطران الروم الأرثوذكس، ومهتماً بمداواة جرحى العدوان:

إننا نرى فيك عيسى يدعو إلى الخير فينا
قربت بين قلوبٍ قد أوشكت أن تبينا
فأنت فخر النصارى وصاحب المسلمينا

ثم يطلب الجريح من زوجته المسكينة - وقد تجمدت معانيه - ألا تتدبه، لأن الطبيب يأس من شفائه، كما أنه يحس بقلبه يهمس بتلك النهاية الوشيكة. وقبل أن يسلم الروح يهتف بحياة بلاده «فإني أقضى، وتحيا بلادى».

وهنا يفرع العربى منتفخ الأوداج - مرة أخرى - ويروح يرثى الميت في مقطوعة قصيرة، ويصفه «بالشهامة»، ويأنه كان «ندباً،

طويل النجاد»، ويأثنه كان «رجاء البلاد». وكان أولى بالزوجة الأرملة التي عاشرت زوجها، أن تقوم بهذا المديح والثناء بدلاً من الغريب الوافد الذي لم يره قط إلا منذ لحظات، ولكن ما الحيلة في شعر الرثاء التقليدي، الذي ينثال آلياً، ويستعرض محاسن الميت، ويعدد فضائله التي لم يكن للشاعر بها أية خبرة على الإطلاق.

ثم يطلب العربي من الضحية - كعادة النظامين والخطباء في مثل تلك المواقف - أن ينام هانئاً مطمئناً، لأن أحقاده لن تخمد أبداً، إلا بالانتقام الرهيب:

فيا شهيداً رَمَّتهُ غدراً كُراتُ الأعادي
نَمْ هانئاً مطمئناً فلم تنم أحقادي
فسوف يُرضيك ثأر يُذيب قلبَ الجمادِ

وبهذا الوعد والوعيد الطنان، تنتهي المنظومة التمثيلية.

* * *

عندما وضع حافظ إبراهيم (تمثيليته) تلك لم يكن أحمد شوقي قد نشر من مسرحياته غير «على بك الكبير، أو دولة المماليك» عام ١٨٩٢. إلا أن المتحصلات الدرامية المتاحة في اللغة العربية لم تكن قليلة، وكان في مكنة شاعرنا الاطلاع عليها، والتشبع بروحها، وبما يمكن أن تخلفه في نفسه من آثار مضمونية وشكلية. فالفرق المسرحية النشطة آنذاك، كانت

تتغذى على محاولات المؤلفين المحليين، وعلى اجتهادات المترجمين الصحيحة أو السقيمة، وإعدادات المقتبسين. ومن ثم، كانت هناك نصوص مسرحية تخرجها المطابع، وأخرى مقدمة في دور العرض يمكن للأديب المنشئ أن يحاكيها، أو ينسج على منوالها. من ذلك مثلاً عروض فرق: صنوع، والخياط، وقرداحى، وفرح، وسلامة حجازى، وترجمات: محمد مسعود، ونجيب الحداد، وأديب اسحق، ومحمد عفت، وإعدادات: محمد عثمان جلال، ومؤلفات: النقاش، وأبى خليل القبائى، ومحمد العبادى، وإسماعيل عاصم، ومحمد عبد المطلب وغيرهم من الأدباء الذين انجذبوا إلى ميدان المسرح.

إلا أن مزاج حافظ إبراهيم الشخصى أو ثقافته الخاصة لم تكن تنزع إلى الفنون الدرامية، لا كعامل تثقيفى، أو مجال إبداعى. ولهذا، لا يعاب عليه هذا العزوف، أو الاكتفاء بمحاولات جد محدودة فى الترجمة بصفة عامة، والاضطرار إلى وضع هذه المنظومة التمثيلية بناء على (طلب خاص).

والعنوان الذى اتخذه حافظ - بحق - لعمله الأدبى، يكاد يتعادل شكلاً ومحتوى مع ما نطلق عليه الآن مسمى «حوارية شعرية»، أو «قصيدة حوارية» لأن العناصر الماهوية التى تتجهر بها الدراما كجنس فنى متميز مفقودة. فالبناء العام للمنظومة - وإن بدا حوارياً كالمرحلية - إلا أنه يؤكد بنياته

الداخلية والخارجية أنه لما يزل ضرباً من التقصيد الذي يعنى فيه الشاعر بالإيقاع التكرارى، والكلمة ذات الجرس الإنشادى المصل، والتعبير البيانى، والمعانى النظامية التقليدية، والتواجد الذاتى فى كل مقولات الشخصيات، دون محاولة الخروج المستطاع عن الذاتية ومعطياتها الانطباعية، كى تتموضع كل شخصية، وتستقل بسمات خاصة. وبهذا، غابت عن هذا البناء التقصيدي أدوات الصنعة الدرامية المجسدة للأحداث، التى تركز على حبكة ذات فعل متفاعل فى ذاته، وتنصهر فيه القصة، والشخصيات، والأفكار، واللغة، والمناخ الخاص فى جسم عضوى متوحد ومتكامل. أما البناء فى منظومة شاعرنا التمثيلية فينهض - فى مجمله - على تنال الأبيات الشعرية القصائدية النكهة والرصف والتركيب وإن توزعت على عدد من الشخصيات التى تقول ولا تشخص.

وإذا ما تجاوزنا افتقاد الحبكة الدرامية - لا الحبكة التقصيدية - إلى افتقاد الشخصيات المشتركة فى الأداء، ألفيناه فرديات تلقى مقطوعات شعرية فى موضوعات متسلسلة. وبهذا، يمكن بتر كل مقطوعة من سياقها العام، ودرسها فى تضاعيف ديوان حافظ إبراهيم الغنائى الضخم، مع وضع عنوان مناسب تستقل به. فالشخصية الدرامية المصنعة على نحو سليم، توحى بجملة مواضعها المسرحية، بأبعادها

الفزيائية والاجتماعية والنفسية الخاصة بها، ولا تكون مجرد أسطوانة، معبأة بصور الشاعر الإنشادية الطابع، والمألوفه المعنى فى الديوان الشعرى العام.

إن الجريح المتهافت الذى يلفظ أنفاسه الأخيرة، حمله المؤلف حملاً على أن يلقى وحده تسعة وأربعين بيتاً من الشعر، بينما خصّ الشخصيات الثلاثة الأخرى ببقية أبيات التمثيلية التى تبلغ ستة وثلاثية بيتاً، ولو كان هذا الجريح مشتركاً فى قتال ضارٍ دفاعاً عن وطنه ضد هجوم المعتدين - كما يقضى الموقف الدرامى الطبيعى- وكان جرحه المميت نتيجة استبساله وشجاعته، لعدّ بطلاً مؤثراً، تمجده الأشعار والمسرحيات وفنون النحت والتصوير والموسيقى، ولكنه هنا مجرد (ضحية) من الضحايا الذين تعرضوا للقنابل العشوائية التى كان الأسطول الإيطالى المغير يقذف بها من البحر، ويتجريد هذا الجريح من القيام بعمل بطولى إيجابى يتفرد به، أصبح شخصاً عاماً يحرك بما دهاه فى الرائين عاطفة الرثاء والتأسى، ولا يثير فيهم الإعجاب والإشفاق كالبطل الإيجابى المتفرد بعمله فى المسرحية المأسوية مثلاً.

ولقد صاغ حافظ إبراهيم منظومته كلها فى البحر المجتث المودى الذى كان يكثر التقصيد فيه. ولم يحاول فى محاوراته أن يجعل شخصية واحدة تتلق بيتاً مفرداً، أو شخصيتين- أو

أكثر - تتقاسمان بيتاً واحداً من الشعر على النحو المألوف عند شعراء الدراما - كشوقي مثلاً - مما يجعل التحوار يجرى فى سهولة وسرعة ويوحى بالواقعية ويكسر حدة الإيقاع، وإنما كانت كل شخصية تتطرق بنصيبها من الأبيات الكاملة، المؤطرة بالصيغة الغنائية الخطابية.

وبهذا الانحسار داخل بحر قصير واحد، ويعدد محدود جداً من القوافى، تولدت إيقاعات المنظومة على نحو جهير رتيب. فالجريح - مثلاً - يلقى مرة قصيدة طولها تسعة عشر بيتاً ذات وزن ودوى واحد، ولا يلبث - مرة أخرى - أن يعاود إلقاء قصيدة ثانية طولها ثمانية وعشرون بيتاً، ذات وزن ودوى واحد، ثم يلقى بيتين اثنين يختتم بهما حياته من روى آخر، تشاركه فيه أبيات الرجل العربى الخمسة التى ينهى بها التمثيلية. وعلى هذا كانت المنظومة التى تتألف من خمسة وثمانين بيتاً عمودياً صحيحاً من الشعر مصاغة فى وزن واحد، وأربع قوافٍ مختلفة.

ومن هذا المنطلق القصائدى، نلاحظ أن أغراض الشعر الإنشادى التقليدية المعروفة - كالحماسة، والهجاء، والمديح، والثناء، والغزل، والوصف، والحكم - تكاد تكون كلها متوافرة فى المنظومة، والتمثل بذلك يمكن إدراكه فى الأبيات التى استشهدنا بها من قبل، ولا نود تكرارها. ولا عجب فى ذلك فإن شاعرنا الكبير كان فى طبيعة شعراء عصره الغنائيين المبرزين،

ومن أوفرهم فصاحة وأصالة.

ولكن إذا ما تغربت المنظومة عن صلاحية التوظيف المسرحي بسبب طغيان الروح الغنائية، والافتقار إلى الصنعة الدرامية، فإنها لا تزال صالحة - كشعر إنشادي تحاوري - لتدريب طلاب المدارس على فن الإلقاء باللغة العربية الفصحى، حيث يتوافر الإيقاع المباشر المنمط، والكلمات الصحيحة لغوياً ونحويّاً، والانفعالات البسيطة غير المعقدة، والروح الخطابية التي تستفز الحناجر الغضة الناشئة.

هوامش الدراسة:

- ١ - سعاد أبيض، جورج أبيض، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠، ص ١١٨.
- ٢ - يوسف أسعد دياغر، معجم المسرحيات العربية والمعربة، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨، ص ٥٠٣.
- ٣ - تضمنها كتاب: بغية الممثلين، نشره سليمان حسن القباني، الاسكندرية: مطبعة غرّوذي، ١٩١٢.
- ٦ - مرجع سابق، ص ١١٨.
- ٧ - ديوان حافظ إبراهيم، ضبطه، وصححه، وشرحه، ورتبه: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧، ص ٥٢٥.
- ٨ - نفس المرجع، «منظومة تمثيلية»، من ص ٢٨٢ - ٢٩٠.

**أحمد شوقي وكونيديته
الشعرية «البخيلة»**

من المعلوم - تاريخياً- أن أول نص استهل به المسرح العربى حياته، وكان مسرحية «البخيل» التى عرضها مؤلفها مارون نقاش فى بيروت فى أواخر عام ١٨٤٧، والبخل - كظاهرة أخلاقية عالمية مستهجنة تستدعى التهكم، كما تستثير التأسى- مادة حية سخية العطاء، استوحاها الأدب المسرحى منذ اليونان القديمة وحتى الآن، عدة موضوعات لايزال بعضها ينبض بالحياة.

ولعل أقدم ما وصلنا فى هذا السبيل المسرحية اللاتينية Aulularia المعروفة بـ «جرة الذهب»، والتى أعدها الشاعر الرومانى بلاوتوس (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م.) عن أصل مسرحية كوميدية يونانية مفقودة الآن، يُظن أن مؤلفها ميناندر (٢٤٢- ٢٩١ ق.م) ومنذ ذلك الحين، ومعالجات ثيمة «البخل» لا تنى عن الظهور فى مسيرة المسرح الغربى بين كل أن وآخر. ولعل أشهر تلك المعالجات مسرحية «البخيل» المعروفة بترجمتها وإعداداتها فى تاريخ المسرح العربى، والتى وضعها الشاعر المسرحى الكلاسيكى الفرنسى مولير سنة ١٦٦٨.

وقبل أن يصوغ شاعرنا أحمد شوقى مسرحيته «البخيلة» ما بين عامى ١٩٠٧ و ١٩١٠^(١)، كان الحقل المسرحى فى القاهرة

على ألفة بموضوع «البخل» في عدد من التناولات الدرامية التي لم يتأثر بها - مؤلفها - في معالجته الحالية، نذكر منها: «البخيل» لمبارون نقاش، و «البخيل» لموليير من ترجمة الشيخ نجيب الحداد وأداء جوق الشيخ سلامة حجازي و«كركبان والبخيل» ١٩٠٦، لاسكندر صيقل، و«البخيل» لموليير من ترجمة محمد مسعود وتقديم جورج أبيض، و«البخيل» لمحمد شفيق، و«الزواج بالنبوت والبخيل العكروت» لمؤلف مجهول (٢).

ومسرحية «البخيل» - كمسرحية «الست هدى» - نُشرت لأول مرة، بعد موت مؤلفها أحمد شوقي بزمان طويل (٣) ومن المظنون المرجح لدى دارسيه، أن غالبية مانشر للمرة الأولى من مسرحياته أو أشعاره بعد وفاته عام ١٩٣٢ كانت مسوداته في انتظار التنقيح وإعمال أدوات المراجعة فيها، بالإضافة أو الحذف أو التعديل حتى يستقيم عودها في صورته النهائية التي تعكس أسلوب المؤلف وخصوصياته،

* التأسيس

تقع مسرحية «البخيلة» - المصاغة في الشعر العمودي - في ثلاثة فصول، يتألف آخرها من مشهدين. وتجرى أحداثها - كما يُستحب في الكوميديا الاجتماعية - في حي شعبي، مما

يوحى بالواقعية وملابسة شئونها. والحي هنا هو خى السيدة زينب الذى دارت فيه من قبل أحداث مسرحية «الست هدى» مثملاً دارت أحداث حياة شاعرنا الباكورة.

ويتحدد المكان فى الفصل الأول بمقهى فى ميدان لاطوغلى، حيث تتناثر الموائد والكراسى والرواد الذين نشط بينهم النادل. وفى ركن من المقهى انفرد جمال الشاب الأنيق العاطل بالورائة بصديقة رشاد السمسار، يتحادثان على هامش أحداث الساعة السياسية. ونعرف من السطور الأولى أن الزمن يتعين باليوم السابق على مغادرة اللورد كرومر المعتمد البريطانى أرض مصر، بعد استقالته فى أبريل عام ١٩٠٧ بسبب تجريمه وإدانته - محلياً وعالمياً - فى مذبحة دنشواى التى كانت قد جرت فى العام السابق.

وإذا كان شوقى قد استهل مسرحيته بإلماعة خاطفة إلى واقعة خروج كرومر تلك على لسان بائع الجرائد، فقد أردفها بإلماعة سياسية أخرى على لسان شخصيته عن واقع الرأى العام الحزبى الذى كان بين مؤيد للزعيم الوطنى مصطفى كامل أو معارض له. وكان هناك - بالإضافة إلى هذا اليمين واليسار - الموقف المحايد السلبنى الذى ظهر على لسان جمال بطل المسرحية:

إنى أنا مع البلد إن قام قمت، أو قعد

لم يرني فيه أحد

ومن محادثة خافتة تجرى بين زيونين بالمقهى، نعلم أن
جمالاً فتى وسيم معجب بنفسه، ومهتم بملبسه، وأنه الوريث
الوحيد لجده الثرية البخيلة. كما نعرف أن رشاداً جليسه الآن
يعمل سمساراً في أشياء مشبوهة وأخرى غير مشبوهة. فهو لا
يبيع العقارات لأصحابها فحسب، وإنما يتاجر أيضاً في الذمم
والضمان، ويقوم بالوساطة بين راغبي الزواج أو الطلاق، إلى
جانب أعمال الربا والمغامرات المرذولة بين الحانات والمواخير:

يبيع كل عامر	يُصيبه وغامر
وكم ، وكم زوج أو	طلق من حرائر
تلقاه في كل طر	يق، كالغبار السائر
من قهوة لبيرة	لمتدى لسامر
ويدفع الشباب في الو	حول والمخاطر
فمن يدى مسلف	إلى يدى مقامر
ومن سُمو حانة	إلى لعب عاهر

ولكى تتأكد إحدى خصوصيات السمسرة تلك عملياً في
شخصية رشاد، نراه يطرح على جمال مشروع صفقة مصلحية،
عندما يُغريه بالزواج من زينب ابنة النقيب الجميلة ذات الحسب
والنسب، والتي تسكن قصراً «طويل العماد، عريض الغرف».
ويتحمس جمال - الذي لا يملك شيئاً إلا ما تمنحه إياه جدته

العجوز المقترة - لهذا الزواج الذى يظنه صفقة مربحة، فينقد
صديقه ليرة عربونا، طالباً منه أن يصحب أمه ويخطبائها له:
رشاد، اسمع. عقدت العزم فاذهب

وأملك فاخطباً لى اليوم زينب

ولكى يزيد شوقى من درامية المشهد، يصرف جمال إلى
حال سبيله فى الوقت الذى يدخل إلى المقهى عزيز شقيق زينب.
وهو - بدوره - شاب من أبناء الذوات المفلسين الأفاقين. وبعد
أن يحييه رشاد ويطمئن إلى صحبته، يمتدح له أناقة جمال
ووسامته وظرفه ورجاحة عقله، كطريق يمهد إلى الحديث عن
ثرائه المتوقع بعد أن يرث جدته التى تخطت الثمانين عاماً،
وتمتلك الفدادين والبيوت والدكاكين وكميات الذهب الضخمة
المخبوءة فى كل ناحية بالقصر الذى تعيش فيه معه:

والمال؟ ما شئت من فدادين ومن بيوت ومن دكاكين
والذهب الصب كل ناحية فى البيت، من مخبأ ومدفون

ويعتمد شاعرنا فى رسم شخصياته تلك، على جعل حاجتها
إلى المال، هو الدافع الذى يحرك مشاعرها وطموحاتها. فجمال
وعزيز يمثلان عينة من أولاد الذوات الذين يعيشون فى ظل مجد
سالف، ويتعيشون على منح ضئيلة من أهاليهم لا تكفى تغطية
نفقات نزواتهم الطائشة أو مظاهرهم الكاذبة. وفى الوقت الذى

يعانون فيه من البطالة والعسرة، يأملون فيما يمكن أن يسفر عنه الموت من ميراث ينقذهم من التردى فى المتربة.

أما رشاد فهو يمثل تلك الفئة الطفيلية الذكية التى تتعيش بالمحايلة على ما يمكن أن يتساقط من موائد الطبقات الثرية، ولهذا، نجده يتوقع المكافأة من طرفى الصفقة، وهو أمر من أمور السمسرة. ولكى يُغرى رشاد جليسه عزيز - المقامر، وزئر النساء - باغتنام الفرصة والإسراع بالموافقة على تزويج أخته زينب من جفال، يذكره بأزمة أسرته المالية المتحكمة، ويقصرهم المهدم، وعوزهم الشديد، مما يسرع به إلى الموافقة فوراً على الصفقة التى يتخيلها هو الآخر جزيلة العطاء، فيصرخ:

كفى رشاد صفة لبؤسنا، كفى، كفى

ولا تعذب مهجتى ولا تهج لى البكا

وامض اجتهد رشاد فى تزويج أختى بالفتى

وبعد أن يفرغ رشاد من التهكم على إملاقه وإفلاسه هو شخصياً، وعلى حاجة عزيز الشديدة إلى المال، يضيف مفارقة فعالة بحديثه عن بخل الست نظيفة الجدة التى اشتهرت بالشح، واشتهر الشح بها، ورغم ثرائها الفاحش حتى «لترى المال فى بيتها فى اللحاف، وتحت البلاط، وحشو الشلت».

وفى ركن آخر من المقهى يتبادل زبونان النميمة عن شخص ثالث منهمك فى قراءة إحدى الصحف، ونعرف منهما أنه الدكتور عبد السلام مرتضى. وهو شخص ملتج، أشد بخلاً من الست نظيفه، ويقرأ كل ورقة تقع فى يديه، كما أنه خامل الذكر، وكسول، ومهمل فى عمله، ويتسكع على المقاهى يدخن النارجيلة، ولا يهتمه هندامه ولا أين يلقي مرضاه. ولا تفوت أحمد شوقي فرصة التهكم عليه وكأنه صديقه الشهير الدكتور محبوب ثابت الذى اعتاد مزارحته:

ومن بخله تفتح القهوات وتغلق، وهو على «شيشته»
ومرضاه .. يلقاهموفى الطريق حيناً، وحيناً على قهوته
ولكى يؤكد المؤلف طبيعة شخصية الطبيب التى رسمتها
الكلمات، يلجأ إلى تقديم موقف عملى ينهى فيه فصله الأول،
وذلك بدخول غلام يستغيث به أن ينقذ حياة أخيه الذى سقط
تحت عجلات الترام. فيضطر الدكتور متكاسلاً ومتذمراً إلى
مبارحة المقهى ليسعف الضحية على قارعة الطريق. ويحاول
شوقي بهذه الشخصية - التى ستظهر مرة أخرى سريعاً فى
الفصل الثالث - أن يحدث تنوياً صغيراً جداً فى حيكته الأولى
البسيطة، وذلك باستنبات برعم ثانوى فى الموضوع، كذلك الذى
ستحدثه علاقة جمال ورشاد وزينب الغائبة مع أهلها عن مجرى
الحدث الرئيسى المرئى.

ويُعد هذا الفصل برمته مقدمة درامية طويلة، تعرفنا فيها على

بداية الموضوع ومناخه الاجتماعي، وعلى ملامح بعض الشخصيات ومنطلقاتها الفعلية التي ستتنامى فيما بعد داخل الحبكة الرئيسية وخارجها، وتتمحور حول ثيمتين: أولاهما: بخل الجدة العجوز وتأثيرها، وآخرهما الصغرى، وهى عزم جمال المفلس على خطوبة زينب طمعاً فى أموالها المزعومة، والتي ستكون بدورها طامعة فى ثروته بسبب ضيق ذات يد أسرتها. ويتم هذا التقديم - كما لمسنا - من خلال ثروة شخصيات المقهى والتي ستختفى كلها بعد ذلك، ما عدا شخصيتى جمال والطبيب عبد السلام.

* البنية الرئيسية

وإذا ما انفرجت ستارة الفصل الثانى عن صالة بمنزل السيدة نظيفة - التى مهدّ الفصل الأول لحالها - تعرفنا - عياناً وسماعاً - على فقر المكان ومعاشيه. فمن الناحية البصرية، نرى الأثاث قليلاً وعتيقاً ووضيعاً، كما نرى نظيفة نفسها جزءاً عضوياً من الموضع، وهى ترتدى جلباباً رخيصاً من الشباش الأبيض، وتتعصب بمنديل قديم، وتتعل قبقاباً خشبياً. أما من الناحية السماعية، فإن الست نظيفة تستهل الفصل بمونولوج قصير تصنف فيه خسارة الأثاث، وتتباهى بدكتها العتيقة:

كم مال زوجى عليها وكان يقطرُ خفّة
جلستُ فيها عروساً واليوم، إذ أنا قفّة

وبعد تقديم هذين البعدين الرمزيين يقتصر تتابع صور بخلها الملموس على هذا الفصل وحده، على نحو مؤثر يشهد لشوقي بمعرفة المواضع الشعبية في مثل تلك الظروف، كما يدل على دقة ملاحظاته المشبعة بالحس الدرامي الناضج. وتتمثل تلك الصور- أساساً- فيما يجرى من حوار بين نظيفة وربيبتها الخادمة حسنى، حول كمية الطعام الهزيلة التى تخرجها للطبخ كل يوم. وإذا كان دخول الأرز إلى بيتها محرماً بسبب سعره المرتفع- كما تدعى- فإن أكل اللحم يتعب معدتها أما الحلوى فإنها دلائل (الإسراف) الزائد:

حسنى: قد انتهيت لقمة القاضى.

نظيفة: اشتهتك عقربة.

ولتأكيد التناقض فى شخصية الست نظيفة تنصرف إلى صلاة الضحى دون أن تعى أن المسلك الدينى الصحيح يتعارض مع التقدير الشديد الذى تمارسه مع نفسها وغيرها. ويأتى جمال الفتى الوسيم المفلس، ويبدى تعاطفاً مصطنعاً نحو حسنى التى تكن له حباً كبيراً حقيقياً، ولكنها لا تستطيع البوح به، لإحساسها بوجود هوة طبقية فاصلة بينهما. ولما يلمح كيس نقود جدته فوق الكنية، يحوم حوله متردداً فى سرقة، بينما تتظاهر حسنى بالانهماك فى مسح البلاط وعينها تراقبه خفية، ثم يحسم جمال تردده بأن يدس الكيس فى جيبه، ويخرج

مهرولاً، وتاركاً حسنى تتأسف لفعلته الآثمة وإن كان قلبها
يستعذره:

ويح جمال جرؤتُ على الحرام راحتُ
ما كان لصاً ، إنما جنتُ عليه جدُّة

وهذا الموقف الذى يصور التردد والملاحظة الخفية لدى
الطرفين يعكس فهم شوقى لطبيعة شخصيتيه النفسية، والتي
كان يتجاذب كلا منهما عاملان متناقضان. فالأولى يتأرجح
فعلها بين الحرام والحلال، والخطأ والصواب، أما الثانية - ذات
الوعى الضميرى - فإن عاطفة الحب تعوقها عن اتخاذ موقف
ايجابى، فتضطر إلى الصفح اضطراراً، وإن استقبحت الموقف
دينياً وأخلاقياً.

ولما تكتشف نظيفة أن كيسها الذى كان يحتوى على ريالين
وقطعتين من الذهب قد سُرق، يطير صوابها، وتنذر نذيراً بإيقاد
شمعتين عند مقام كل من الحنفى والسيدة زينب إن هى عثرت
عليه. ولتجلية خصوصية البخل الشديد، تتراجع عن النذر
للسيدة، والاكتفاء بنذر واحد فى تورية تبرير لطيفة تبعث على
الابتسام:

لا... أنا فى فقر إلى شمعة سيدتى زينبُ بى عالمة
ولم ير الناس ولم يسمعوا سيدة تأخذ من خادمة
وتبرىء نظيفة ربيبتها حسنى من السرقة، وتتهم جمالاً الذى

تدافع عنه حسنى - كذباً - بدافع حبها. ولكن عندما تنصرف
إلى طبخ الطعام، وتعلن نظيفة عن ظنونها، فتتوهمها هي
بالسرقة، ولكنها لم تصرح بذلك أمامها مما لآلة لها، لأنها
الشخص الوحيد الذى يعرف أماكن الأموال المخبوءة:

ولكنى أداريك فأخفى خبر البئر
وكم سيدة قيد ها الخادم بالسر

وبعاود جمال الظهور فى هيئة البرئ المحتاج، ويأخذ فى
مصانعة جدته بالسؤال عن صحتها، ثم يشكوها حالته المعسرة،
ويدعى - زوراً - أن لصاً سرق بعض ريالاته، ولكنها ترفض هذا
الادعاء المتكرر، وتتهكم عليه:

لم تلقنى وتنصرف بمالى إلا وعادت بقصة النشال
كأن مالى ليس بالحلال

ويتجراً جمال عليها، فيقتحم كتمانها بالافضاء لها عن
معرفته الأماكن السرية التى تخفى فيها مالها، وخاصة «تحت
ماء البئر فى برمىل». ثم يشدد حملته عليها فيعايرها بتقيرها
الشديد، وينعى ملابسها البالية، ويتهمها بقتل والده شاباً بسبب
الحومان، ثم يطالبها بقتله هو الآخر:

جدتى ما رأيت قط على جسمنك

مذ كنت غير هذى الثياب

بِدُلِّى ثَوْبِكَ الْقَسِيدِ ، أَهَذَا
 كَفَنٌ يُرْتَدَى لِيُسَمَّيَ الْحَسَابُ؟!
 وَعَلَى الرَّأْسِ ذَلِكَ الشَّشَاشُ
 وَ (الْأُويَّة) مَسْلًا تَطَاوَلَ الْأَحْقَابُ
 قَدْ عَفَا رَقْعَتَاهُمَا النُّشْرُ وَالطُّيُ
 وَطَوَّلُ الْمَدَى ، وَطَوَّلُ الْخِضَابِ
 لَمْ يَرِ النَّاضِرُونَ رَجْلَيْكَ إِلَّا
 كَصَبِي الْحَمَامِ فِي الْقَبَقَابِ
 وَلَمَّا تَحَاوَلْ مَلَائِكَتُهُ، يَسْتَغْل فِيهَا لَحْظَةً الضَّعْفُ تَلْكَ وَيَبْدَى
 لَهَا رَغْبَتُهُ فِي الزَّوْجِ الَّذِي سَيَكْلِفُهَا خَمْسَ مِئَةِ جَنْيَةٍ تَنْفَقُ عَلَى
 الْمَهْرِ، وَالشَّبَكَةِ، وَكِرَاءِ بَيْتٍ، وَعَلَى حَاجَاتٍ أُخْرَى. ثُمَّ يَفَاجِئُهَا
 بِأَنَّهُ خَطَبَ فَتَاةً مِنْ الْحَيِّ اسْمُهَا زَيْنَبُ ابْنَةُ الْحَسَبِ وَالنَّسَبِ،
 مِمَّا اضْطَرَّه إِلَى اقْتِرَاضِ مَالٍ بَرِيَا. وَتَغَضِبُ نَظِيفَةً وَتَتَادَى عَلَى
 حَسْنَى الَّتِي تَأْتِي مَهْرُورَةً، فَتَمْتَدِّحُ لَهُ خَلْقَهَا وَقَدَرَتَهَا الْفَائِقَةَ عَلَى
 إِدَارَةِ الْمَنْزِلِ، ثُمَّ تَرْشَحُهَا مَرَّةً أُخْرَى لِلزَّوْجِ مِنْهُ. إِلَّا أَنَّ جَمَالَ
 يَرَى أَنَّهُ مِنَ الْخَيْرِ تَزْوِيجُهَا لِأَيِّ شَخْصٍ آخَرَ غَيْرِهِ، فَتَحْنَقُ
 حَسْنَى وَتَرْفُضُ مَسْأَلَةَ الزَّوْجِ، أَوْ مَبَارَحَةَ الْبَيْتِ الَّذِي أَوَاهَا، إِلَّا
 إِلَى قَبْرِهَا، مِمَّا يَسْعُدُ وَفَاؤُهَا هَذَا نَظِيفَةً:

أَنْ لَا أَقْبِلَ الزَّوْجَ بِإِنْسَانٍ نَ وَلَوْ سَاقَ مَالُ قَارُونَ مَهْرِي
 أَنَا عِشْتُ لَا أَفَارِقُ هَذَا الْبَيْتَ، إِلَّا إِلَى قَرَارَةِ قَبْرِى

وبعد أن تنصرف الجدّة البخيلة لإحضار موزتين تالفتين من طول ما خبأتها من أجل استرضاء جمال، يحاول تقبيل حسنى، لكنها تصدّه فى غضب العفيف، وتنصرف إلى مطبخها، تاركة جمالا يحاور جدته فى موقف فكّه:

نظيفة: الموزتان يا جمال صارتا عجينا

جمال: ألقيهما يا جدتى ، ألقى العفن النتينا

نظيفة: اشربهما يا ابنى عسى أن يورثاك لينا

جمال: أنا يا جدتى لا أقوى هلى هذا العلاج

إن فى البيت دجاجاً، فاطرحيه للدجاج

وبانتهاء هذا الفصل الثانى تكون دلالات البخل قد تجسّدت - على نحو مضحك - فى سلوك الست نظيفة، وفى لغة تعاملها اليومية التى زاحمتها عادات وعبارات دارجة، تشهد لشوقى بالحس الشعبى الأصيل. كما تحدت أيضاً نوعية علاقة الشخصيتين اللتين تعيشان معها، وطبيعة كل منهما. ويوحى هذا الفصل الملهوى - رغم تضمينه شواهد على بخل الست نظيفة - بأنه مازال فى حاجة إلى تشبع واكتناز يحققه فصل آخر، تتأكد فيه ملامح هذه الشخصيات الثلاثة، مما يزيد فى تجلية خصوصيتها التى يمكن أن تخلف فى نفس مشاهدها، انطباعات أعمق وأعرض.

* النهاية المأساهوية

ويفتح المشهد الأول في الفصل الثالث بالست نظيفة وهي طريحة على فراش المرض، وجولها حسنى الجزعة، وجماعة من الجارات جئن للسؤال عنها. ويجيد شوقى تصوير جو الثثرات الذى يسود مجلس النسوة هذا، والذى تشيع فيه همسات النميمة والغمز واللمز، والاعتقاد فى قدرة المشايخ على العلاج ضد تشخيص الطب الحديث، وفى الأحلام التى توحى بالتفاؤل. ولا يكاد الدكتور عبد السلام يهل على المريضة حتى يتحول لفظ النسوة إلى الوشاية به والسخرية من تطبيبه وخلقته، ونظارته وجليونه وملبسه الأسود:

الأولى: ما تلك فوق عينه؟؟

الثانية: زجاجة مدورة

تقيه ضوء الشمس أو تمنع عنه الغبرة

كأنها غمامة تحجب عيني بقره

الأولى: وما بفيه

الثانية: أسالى حسنى

حسنى: بفيه «توسكنه»

الأولى: مسكين الدكتور قد أصبح فوه مدخنة

وبعد أن يسأل الدكتور عن مريضته ويتلقى إجابة متهمكة يتحدث مع بعض النسوة فى بعض شئونهن، مما يدل على أنه

يعرفهن عائليا.

وفي الوقت الذي يدخل فيه جمال ليطمئن من الدكتور على صحة جدته نظيفة، تبدى حسنى الفتاة الطيبة المخلصة جزعها الشديد على سيدتها الغائبة عن وعيها منذ أربعة أيام، ويحاول جمال أن يخفف من حرقتها، فيثير ذلك فضول بعض النسوة، فيتغامزن في خبث عن الغرام الناشب بينهما. ولفك كرب المحتضرة تقترح زهرة - إحدى الجارات - القيام بحيلة شعبية تقليدية تدل مرة أخرى على وعى أحمد شوقي بعادات الطبقات الشعبية والوسطى فى عصره. فيؤتى بقطعة من القماش شبه مربعة، ويمسك بعض الحاضرات بأطرافها على نحو أفقى منبسط، ثم تلقى كل منهن - ومعهن جمال - قطعة معدنية من النقود، ثم يقمن بهززة القماش كي تصلصل الفلوس، وعندئذ تضطر الروح إلى الانصراف دون أن تفكر فى المال الذى يقيدها بالحياة:

امضى ولا تفكرى فى المال وانسى حديث القرش والريال

أنت وما ملكت للزوال

هزّوا معى هزّوا معى يا أيها الروح اطلعى

إلى النعيم الأوسع

وديعة الله اذهبى امضى ولا تُعذّبنى

لله عودى والنّبي

وبهذه الحيلة الاعتقادية الشعبية تموت الجدّة، وتنصرف
النسوة حزينات إلى تكفينها.

ويبدأ المشهد الثانى - فى الفصل الثالث والآخر - بحسنى
وهى متسخة بثوب الحداد، وتلقى مونولوجاً طويلاً قد لا يتناسب
امتداده مع المواقف المحدودة الطول فى المسرحية. فهو يتألف
مما يزيد على ثلاثين بيتاً من الشعر العمودى، ولكن - للحق -
تتنوع فيه الموضوعات والبحور والقوافى بما يشهد على توفيق
أحمد شوقى فى الخروج على الشكل المتوحد البنيان. وفى هذا
المونولوج تتحدث حسنى عن حبها العارم لجمال، وعن رغبتها
فى أن تتنازل له عن كل الثروة التى وهبتها لها المرحومة الست
نظيفة دونه. وبعد هذا التنازل تعود خادمة كما كانت، ولا يعيش
الوريث الشرعى - الذى حُرِم من حقوقه - فى بؤس وعوز:

صَارَ لى من بعدها منزلها والدكاكين، وألّت ضيعتها
ثروة قد نهَضَ الجوعُ بها ومشى الحرمانُ فيها فَبَنَاهَا
وهبت لى كل ما قد ملكت لم تدعُ من ذاك شيئاً لفتاها

ويدخل عليها جمال المبتئس ينعى فقره وحرمانه وجناية
جدته عليه حياة وميتة. وتباغته حسنى وهى تبكى بأنها سوف
تتنازل له عن كل الثروة التى ورثتها، على أن يبقيا لديه خادمة
وطاهية كما كانت. ثم تصارحه بحبها الشديد والعتيق، فيكشف
لها بدوره عن هواه المكتوم منذ أن كانت طفلة:

حسنى: جمال أحببتنى اليوم؟؟

جمال: قديم وحق عينيك حبي

كنت أهواك طفلةً تملأين البيت والحوش من صياح ووثب

كنتُ أهواك طفلةً فى الكوانين نافخة

كنتُ أهواك خادماً كنتُ أهواك طابخة

وإزاء هذه المكاشفة المتبادلة، تسائله حسنى وتذكره بأنه قد خطب لنفسه فتاة ذات يسار «وأبوها كابر ذو لقب... وله زرع وضرع وعقار». وقبل أن يجيبها على سؤالها المحرج، يتجه المؤلف نحو النهاية السعيدة بموقف درامى مفاجئ تقليدى، وذلك بدخول امرأة من طرف تلك الخطيبة تخطر بقرار فسخ الخطوبة، ولاشك أن السبب فى ذلك يرجع إلى أنه شاب معدم، ولم يرث شيئاً مما كان يطمع فيه أصهار المستقبل. وفى اللحظة التى تعيد إليه المرأة شبكته وهداياه السابقة، تأتية حسنى بحجة الوقف كى يغير فى شروطها ما يشاء، ومع تبادل العبارات العاطفية الحارة يتواعدان على أن يكون المستقبل حافلاً بكل أطايب المأكّل والملبس:

وفى هذا الموقف الختامى الذى يسعد المتفرجين يلبسها الشبكة التى كانت قد ردت إليه منذ قليل، فتهبه هى المهر ثروة ضخمة كانت قد خبأتها الجدة البخيلة فى قعر البئر فيصيح:

هناك الذهبُ الحلو إذن طيرى بنا طيرى

قبلت المهر يا حسنى إلى البير إلى البير
وتنتهى الملهاة بهذين البيتين المرحيين، وقد تحققت رغبة
الست نظيفة فى تزويج حسنى من جمال، ولكن بطريقة غير
مباشرة تدل على بعد النظر، وعلى تقدير رغبة جمال فى
الحصول على المال أينما يتوافر.

* ملهاة لفظية

ومسرحية «البخيلة» - كما وصلتنا - أشبه ما تكون - إلى
حد ما - ببناء اكتملت أساسياته ومقوماته الجوهرية، ولكنه يومى
بأنه لا يزال فى حاجة إلى أعمال التشطيب والزخرفة مما يمنحه
الشكل النهائى ويسمح بتوظيفه وإمكانية تقييمه والحكم عليه.
فبالرغم من أن المسرحية - كما هى بين أيدينا - توحى
باكتمالها وتفوقها على ما عداها بسرعة ايقاعاتها الدرامية
وكأنها كتبت فى أخريات حياة المؤلف - إلا إنها - توحى فى
الوقت نفسه - بأنه لم يكن قد انتهى من تفتيش ثناياها تفتيشاً
نقدياً وإعادة النظر فى تركيباتها، وإصلاح عيوبها، وتغذيتها
بالنواقص الثانوية، وإكسابها اللمسات الضرورية الأخيرة التى
تجعل هيئتها النهائية أقرب إلى السلامة والنضج الفنى.

كما أن المتأمل فى قائمة «أشخاص الرواية» التى استهلكت
بها المسرحية صفحاتها الأولى، يلاحظ أن شوقيا لم يثبت فيها
غير أسماء ست شخصيات فقط بينما استخدم هو - بالإضافة

إليها- فى المتن حوالى خمس عشرة شخصية ثانوية، يبدو أنه كان قد أجل تضمينها فى القائمة حتى يفرغ تماماً من وضع المسرحية. ومما أغفلت القائمة النص عليه: زبائن المقهى- وزائرات المريضة كالشيخة بنبة، وصاحبة الرؤيا، وخضرة، ومرجانة، وزهرة.... الخ.

ومما يدل أيضاً على حاجة المسرحية إلى المراجعة ومعاودة التنقيح، أنها تبدو قصيرة نسبياً، وتتطلب - كما ذكرنا من قبل- مزيداً من الأحداث للامتلاء والتشبع، وخاصة فيما يتعلق ببخل البخيلة، وعلاقة التواد العاطفى بين العاشقين الصامتين، وخطوبة جمال لزينب. كما أن بعض الحوارات مبتسر، وبعضه الآخر مختصر. ولا تخلو من تجاوزات لغوية ونحوية وعروضية يمكن تتبعها فى مقالة مستقلة، تؤكد أن المؤلف لم يكن قد خلص منها على وجه اليقين.

ولما كان المصدر الأسمى لمخطوطة المسرحية هو مكتبة الدكتور سعيد عبده، فمن المحتمل أن أحمد شوقي أرسلها إليه- وهى فى دور التكوين النهائى- لاستطلاع رأيه وتصويباته، واستكتابها تعليقا، ثم تنوشت المسرحية عنده زمناً طويلاً. هذا إذا ما عرفنا أن الطبقات الأولى لبعض مسرحيات شوقي- وهى على بك الكبير، ومجنون ليلى، وقمبيز، وكليوباترا- كانت مذيلة بمقالات تعريفية تحت عنوان «نظرات تحليلية»، وكانت بلا توقيع،

ولهذا يعزوها بعض الباحثين إلى الدكتور سعيد عبده.

ولقد استمد شوقي مادة كوميديته «البخيلة» تلك، من واقع طبقي برجوازي معاصر نبتت جذوره هو نفسه فيه، وإن امتدت فروعها - بعد ذلك - إلى طبقة أعلى. وكان ذكاء شوقي الحاد، وموهبته الفنية، وحسه الدرامي يلتقط من هذا الواقع عينات حديثة ولفظية تتلبسها شخصيات صادقة مع نفسها، ومع طبقاتها وبيئتها الاجتماعية. ولعل دوافع أهم الشخصيات الرئيسية - كنظيفة، وجمال - أو غير الرئيسية - كرشاد وزينب وعزيز - هو الحصول على المال دون القيام بعمل يذكر. وإذا كانت الست نظيفة تكتنزه لذاته، فإن غالبية الشخصيات الأخرى تطمع فيه لانفاقه في وجوه الملذات المشروعة وغير المشروعة. ومن ثم، كان لب الفكرة الأساسية هو ما توحى به المفارقة التي تتمثل في طمع زينب وأهلها في ثروة جمال المحتملة، وطمعه هو في ثروتها الموهومة، بينما الجانبان لا يملكان إلا شروى فقير، وانتماءً برجوازياً كان آخذاً في الغروب وقتذاك.

وحبكة مسرحية «البخيلة» بسيطة، تجسدها لغة متدفقة سلسلة المفردات، وتنظمها أبيات من الشعر الدرامي السهل البنية الذي يعكس طبيعة الشخصيات ويساعد في تكوين الصورة العامة للعمل الفني. ولكي يتجنب شوقي الغنائية - التي كثيراً ما يتهم بها - تحاشى التوصيف الطويل والتقصيد،

مستعيناً بالايقاع السريع الذى يلاحظ كثيراً فى الانتقالات
المتتابة، وفى توزيع البيت الواحد أو البيتين على أكثر من
شخصية متكلمة، مع تنويع القوافى المألوفة الجرس مما حقق
البعد عن الرنين الرتيب، والقرب من لغة المحادثة اليومية:

نظيفة : حسنى ،

حسنى: مَرَى

نظيفة : أنت هنا؟؟

حسنى: أجل ،

نظيفة : تعالى اسمعى

خلى البلاط ،

حسنى: ما جرى؟؟

نظيفة : دَعِيهِ ساعة.... دَعِي

إلى جانب الانتقال من وزن إلى وزن، ومن قافية إلى أخرى
دون عسر، يلاحظ فى حوار المسرحية وجود أبيات مفردة ذات
قوافى مختلفة عما يسبقها أو يجرى بعدها. أى أن البيت منها
يأتى بقافية مستقلة، دون أن يُثنى بيت آخر، له نفس القافية
ليتحقق الانسجام الموسيقى التقليدى.

ولقد اعتمد أحمد شوقي فى توليد عنص الفكاهة هنا على
عاملين: أولهما ثانوى، ويتمثل فى شنود سلوك نظيفة وآخرهما
غالب، وتجسده دلالات الألفاظ المناقضة للمعايير العامة فى

البيئة الأخلاقية، فالست نظيفة لا تترك فرصة إنفاق مال أو استهلاك طعام إلا واعترضت عليها في حق، مهما كان المنصرف ضئيلاً. فعندما تطبخ حسنى البامية المهداة إليها من الصعيد، تنهك عليها نظيفة بما إذا كان الثمن المدفوع «قبلة»، ثم تسدى إليها عدة نصائح تدل على الشح الذى يبعث على السخرية والتبسم:

واحذرى الطبخ أن يشيط وسدى

الباب دون الأنوف، دون العيون

وبالإضافة إلى تصرفاتها غير العادية، فإن حديث الآخرين عنها - قبل أو بعد الفصل الثانى الذى هو مرتكز نشاطها - يماشى تلك التصرفات ويؤكدده، ويصفها رشاد عند الكلام عن جمال مع عزيز وصفاً يحاكيها بالنملة الشديدة الحرص:

ولم لا، وجدته نملة إذاوقفت، أو مشت، حصلت
وتدخل فى بيتها ماتصيب ولا يخرج الدهر ما أدخلت
لو انقلبت من جميع الجهات على القش فى فمها ما انقلت
ترى المال فى بيتها فى اللحاف وتحت البلاط وحشوش الشكت
كما يقول عنها حفيدها جمال بعد موتها:

فلو سألتها العمى ضنت على العمى

أما الفكاهة اللفظية التى تتخلل المسرحية على نحو واضح، فقد اعتمدت فى تأثيرها على صور من المفارقة التى تقدم

تعارضات مع المنطق والعرف الجارى، وذلك باستخدام الكنايات والاستعارات والتشبيهات والتعبيرات الطريفة.

كما استعان في تهيئة مناخها الاجتماعى واستئناسه بعادات جارية وكلمات شعبية دارجة سواء كانت ذات أصول عربية صحيحة، أو كانت محدثة أو دخيلة، من ذلك مثلاً: «وانظر معى هذه الكرّنبه» و«هل تحمل الكركدن القصور؟» و«إذن أعطنى ليرة من حسابى»، و«البنطلون مستوٍ لم ينكسر»، و«بخيلة يا عزيز جلدة»، و«أملط يارب كما خلقتنى»، و«على البلاط يا عزيز كلنا هذا الرجل»، و«تذاكر الدفن التى يكتبها فى الشهر أضعاف تذاكر الدواء»، و«تحت وابور الزلط»، و«وكل ما كلفنى ماء وصابون وليفة»، و«اليوم إذ أنا قفّة» و«امضى خذيه إنه فى الكرار»، و«وتحت هذى الكنبه، العشرات من قديم الكعك والغريبة»، و«الباميا كأنها الزمرد الخام الحجر»، و«امضى فتاتى واطبخى دقية»، و«الفقر والبخل صيراه من ابن بيت إلى حرامى»، و«البسى الفوطه حسنى، طيرى إلى الكانون»، و«وكيس كان هنا، من يا ترى طيره؟؟»، و«الحال يا جدة زفت وقطران»، و«وعلى الرأس ذلك الشاش والأوية»، و«شبكة تصلح أن تُهدى»، و«سوف تنسى كفتة الحاتى»، و«العوافى أم الأفندى العوافى»، و«اضطرب وزعل».... إلخ. وهذه التعبيرات الجارية وغيرها تدل على وعى أحمد شوقي بأهمية اللغة الشعبية ومواضعها فى

تهيئة الملابس الموحية بالواقع فى الكوميديا بالذات، دون غيرها من أجناس القول الأخرى.

إن مسرحية «البخيلة» - التى لم تعرف بعد كمسرحيات أحمد شوقى الأخرى- إضافة ناصعة إلى أفق المسرح الشعري، تدل- مع زميلاتها السبع الأخريات - على أن مؤلفها لم يكن شاعراً غنائياً مفلحاً فحسب، وإنما كان شاعراً درامياً مجيداً، حتى وإن حاصره بعض الباحثين بشتى التهم التى لن تقصر فى قامته الفنية المديدة التى لم تطاولها قامنة شعرية أخرى حتى الآن.

هوامش ومراجع

١- د. محمد صبرى. الشوقيات المجهولة ج٢. بيروت: دار المسيرة ، ط٣، ١٩٧٩، ص ٢٤٨.

٢- ورد عنوان هذه المسرحية فى قلة من المراجع دون تعيين اسم مؤلفها.
٣- نشرت مسرحية «العت هدى» بالقاهرة عام ١٩٥٨، أما مسرحية «البخيلة» فقد نشرتها لأول مرة مجلة «الدوحة» التى كانت تصدر فى قطر، وذلك فى ثلاثة أعداد متتالية: ٦٢، ٦٣، ٦٤ من تحقيق حسن طلب. ثم نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة عام ١٩٨٤ من تحقيق سعد درويش. وقد اعتمدنا عليها فى دراستنا الحالية لأنها متاحة فى المكتبات.

**لزوم ما لا يلزم في تشكيل
مسرواية «بنك القلق»**

لتوفيق الحكيم

توفيق الحكيم - رغم رحيله - سيبقى طوال حقبة مديدة مقبلة، الوهج الأسطع في قمة التأليف المسرحي، مثلما سيبقى نجيب محفوظ- أمد الله في عمره - متسنماً قمة التأليف الروائي في الأدب العربي. ولاشك أن هناك بين الذروة والسفح - في أي نوع من الكتابة - متحدرات يتناثر عليها العديد من الكتاب، قريباً أو بعداً من النوبة أو القدم...

وكان توفيق الحكيم- خلال عمره المديد، ودون الكثرة الغالبة من مؤلفي المسرح في العالم العربي- مشغولاً ومشغولاً بقضايا الفكر الأدبي والفني، حتى أخرج في ذلك كتابات تنظيرية، وتعليقات غزيرة، لم يحاول مثلها غيره على الإطلاق. ولقد أجرى في معمله المسرحي بعض التجارب في الشكل والمضمون، مؤملاً حل الإشكالات التي تثار في ساحة العلوم المسرحية ولا تحظى إلا بأقويل مقتضبة، أو تهميشات صحافية مبتسرة...

فعندما أثارت مجادلات حول المفاضلة بين اللغة الفصحى، واللغة العامية كأداة للتعبير المسرحي، قدم توفيق الحكيم - صاحب المبدأ التعادلي أو الوسطي التوفيقى- لغة ثالثة ذات طبيعة تصالحية، طبقها في مسرحيته «الصفقة - ١٩٥٦». وهي لغة لا تجافى القواعد الفصحى من حيث وجوب التشكيل، ولا تمنع- في ذات الوقت- في أن تؤخذ مأخذ اللغة العامية

المحررة من هذا القيد النحوي. ومع هذا، لم يحاول كاتب غيره - ولا هو نفسه - أن يعاود التجربة، لأن الأمر يتطلب من الكاتب باللغة الثالثة حساً لغوياً جسيماً التكلّف، والانحصار داخل نطاق مفردات لغوية محدودة، وصياغات قالبية شديدة التعرض للتجمد والملل، إن هي تكررت، لأن للعامية قاموسها ونكهتها اللفظية الخاصة، كما للفصحى أيضاً.

وحيثما أثّرت قضية البحث عن شكل مسرحي عربي، وضع توفيق الحكيم كتابه «قالبنا المسرحي-١٩٦٧». وقد اقترح فيه - على حدّ تصوّره - الاستعانة بعناصر تمثيلية شعبية بدائية من تراث الماضي القريب - كالمقلد، والحكواتي، والمداح - لتركيب شكل مسرحي عربي خاص، يمكن ترويجه عالمياً، إلى جانب القالب الغربي. وبعد أن بسط - في مقدمة كتابه هذا - أسس رؤيته النظرية على نحو موجز، أجرى تطبيقاته على افتتاحيات بعض النصوص المسرحية المعروفة، إلا أن القالب المقترح لم يجذب حتى الآن، أي واحد من صانعي الدراما العربية للتعامل معه، لأنه ولد معوقاً وعقيماً، ولا يمشي - بل ويعارض - طبيعة تركيب النص المسرحي، كما لم يحاول توفيق الحكيم نفسه - خلال ما يقرب من عشرين عاماً - أن يصوغ فيه مسرحية كاملة، سواء كانت له، أو لغيره من كتاب المسرح.

ولما شاعت نظريات بريخت في الأوساط المسرحية

المصرية- متأخرة في وصولها للأسف الشديد بعد موته سنة ١٩٥٦- عُرِفَت مفاهيم المسرحية الملحمية، وأخذ ببعضها في حماس شديد، وفي ضوئها، حاول توفيق الحكيم استيلاء جنس أدبي جديد أسماه «المسراوية». والمصطلح - كما هو ظاهر- منحوت من مصطلحين معروفين، ذوى حدود بيّنة كجنسين أدبيين أساسيين في المملكة الأدبية، هما: المسرحية - و - الرواية. وكعادة توفيق الحكيم التجريبية، لم ينتج في مجال المسراوية - لا هو ولا غيره- إلا عملاً واحداً هو «بنك القلق- ١٩٦٦». الذي سنوجز محتوى أجزائه، لنقبين عملية المزج، دون نظر - إلا تلميحاً وعرضاً- في جوانب العمل الفني الأخرى المتعددة.

* الساخن والبارد

إن موقف توفيق الحكيم من ثورة ١٩٥٢، حتى وفاة زعيمها جمال عبد الناصر، ليس تعبيراً صادقاً عن شخصيته الفنانة القلقة فحسب، وإنما يعكس أيضاً قلقه - كرجل مفكر واعٍ في مجتمع يحكمه نظام عسكري مطلق، قد يغدر به أحد أفرادَه لمجرد أنه لم يحسن إلقاء تحية الصباح. ولذلك، كان الحكيم أشبه ما يكون بالأب العطوف الخاني المتردد في مؤاخذه ابنه التلميذ المشاكس المعرقل السلوك. ومن ثمة، لم يملك إلا أن يكون له الناصح في رفق، والناقد في رفق أيضاً، والمعارض في

غير إيلام، واللائم في غير معارضة، والمؤيد بلا حماس، والمتحمس بكل التأيد، وعن ذلك، يمكن أن تُراجع - خلال تلك الفترة - مواقفه الإيجابية والسلبية، سواء تمثلت في رسائله إلى القيادة السلطوية، أو في تعليقاته الصحافية، أو كتاباته المجازية أو السافرة، أو في ركونه الاضطراري إلى الصمت المستوفز في أخرج الظروف القومية. ولعل اعتراف توفيق الحكيم التالي يكون أقرب وأصدق تعبير عن انفعالاته وردود فعله في هذا الشأن:

«إني أرجو أن يبرئ التاريخ عبد الناصر... لأنني أحبه بقلبي، ولكني أرجو من التاريخ أن لا يبرئ شخصاً مثلي، يحسب في المفكرين، وقد أعمته العاطفة عن الرؤية ففقد الوعي بما يحدث حوله.. لقد كانت ثقتي بعبد الناصر تجعلني أحسن الظن بتصرفاته، وألتمس لها التبريرات المعقولة. وعندما يخالجنى بعض الشك أحياناً وأخشى عليه من الشطط أو الجور. كنت ألجأ إلى إفهامه رأيي عن بعد، وبرفق، وأكتب شيئاً يفهم منه ما أرمى إليه. فقد خفت يوماً أن يجور سيف السلطان في يده على القانون والحرية، فكتبت (السلطان الحائر). ثم خفت أن يكون غافلاً عما أصاب المجتمع المصري قبيل حرب ١٩٦٧ من القلق والتفكك، فيعتمد عليه في الإقدام على مغامرة من المغامرات فكتبت (بنك القلق). وهي كلها كتابات مترفقة بعيدة عن العنف والمرارة، لمجرد التنبيه لا الإثارة....» (عودة الوعي -

ص ٦٠-٦١).

والحكيم - الرجل والكاتب - لاشك معذور، إذا ما رَفَعَ يداً للتأييد، وأخرى منكسرة للاحتجاج، وغلبت على مواقفه صفة المراوحة، أو الموافقة دون نعم، أو المعارضة دون لا، لأن الخوف من شبح المطاردة، والاضطهاد، والتعذيب، كان يتغلغل في أدق نخاعات المفكرين والكتاب الأحرار. ولا يجوز أن تقاس حرية التعبير - وقتذاك - بصدور بضعة كتب أو مسرحيات معارضة ظهرت هنا أو هناك، ذراً للرماد في العيون..

ومسراوية «بنك القلق»، هي تعبير عن إحدى وقفات المعارضة القلية التي جاهر بها توفيق الحكيم - ولكن في غير اقتحام أو شطط- ضد المناخ الاجتماعي والسياسي الذي كان سائداً قبيل وقوع نكسة ١٩٦٧، وكان مشحوناً بالقلق، والتوجس، والرعب، والكبت السياسي، والتوتر الفكري، وعدم الثقة، مما كان ينذر بوقوع كارثة لا محالة...

ولقد سببت هذه المسراوية مصادمة مع قادة أجهزة الأمن كادت تؤدي بها أو تؤجل نشرها، لولا تدخل رأس النظام المصري. فقد ذكر محمد حسنين هيكل - رئيس تحرير جريدة «الأهرام» آنذاك - أن المؤلف سلمه نسخة من المسراوية، سائلاً إياه أن يقرأها فقط لا لينشرها، إلا أنه نشر فصلها الأول فقامت «القيامة» على حد قوله. وسرعان ما اتصل به جمال عبد

الناصر طالباً مقابلته، ومعه نسخة ليطلع عليها بنفسه، ويتبين فيها ما أثار حفيظة الأجهزة السرية، وأهاج سخط عبد الحكيم عامر، الذى قابل الرئيس - مع هيكل - وطالب بوقف نشر الفصول الباقية، لأنها تتضمن تعريضاً بالمخابرات، وغمراً بالحراسات، ومصادرة الأراضى الزراعية والحريات الشخصية. ومع أن الرئيس عبد الناصر وجد (المسراوية) قاسية فى نقدها، إلا أنه وافق على نشرها، قائلاً: «... إن توفيق الحكيم استطاع فى العهد الملكى أن ينقد المجتمع المصرى فى كتابه (يوميات نائب فى الأرياف) ولا أتصور فى عهد الثورة أنه لا يستطيع أن ينقد ما يراه مستحقاً للنقد فى حياتنا». (لمصر - ص ٤٧ - ٤٨).

* الرواية والحوار

تتركب مسراوية نوفيق الحكيم «بنك القلق» من عشر وحدات إنشائية، قصيرة نسبياً، أطلق على كل منها فصلاً. وكل فصل فيها ثنائى التركيب: جزؤه الأول عبارة عن مساحة موجزة روائية التقنية على النحو المألوف، يقوم فيها المؤلف الراوية بسرد الأحداث، ووصف الشخصيات وحواراتها، والخواطر التى تعتمل فى نفوسها، أما الجزء الثانى من الفصل فهو منظر تمثيلى (كأنه) مشهد فى مسرحية معدة للإخراج فوق خشبة المسرح. وعلى هذا، فإن الأجزاء الرواية العشرة، مذيبة بعشرة مناظر مسرحية.

ويُفتتح الفصل الأول على تسليل أدهم سليمان - الشاب
النحيل المتصعلك - إلى أحد الملاحى الليلية بالقاهرة، ومراقبته
حشد السكارى واللاهين المزحومين بعطور السيدات
المتبرجات، وروائح الكباب والفاكهة، والصخب الفوضوى،
وتتابع عروض الملهى الأكروباتية وحيل الحواة، مع الأغانى،
والرقص، والموسيقى، ونكات المهرجين. ثم يغادر أدهم الملهى،
وكان المؤلف - فى خفية - شاء أن يوازى افتتاحيته بمجتمع
التبطل الذى يتلهى بالمسليات الحسية الفارغة، كما يتلهى
بشعارات الاشتراكية والعدالة الاجتماعية.

وبينما يطيل أدهم تسكعه على شاطئ النيل - قبل أن يسوقه
قدره إلى حجرته المعتمدة فى إحدى شقوق شارع محمد على -
بقابل زميلاً قديماً خاب مثله فى كلية الحقوق يتصعلك بدوره.
وهنا يتخلّى المؤلف عن متابعة الجزء الروائى كى يختم فصله
الأول بمنظر مسرحى عن طريق إجراء محاورة بين الزميلين
المتشردين، لقد تمسك بصياغة تلك المحاور القصيرة فى قالب
مسرحى ملتزم بالإرشادات المسرحية التقليدية، والتحاثل
المباشر.. وبعد أن تبادل الاثنان الثثرة عن ماضيهما الفاشل،
وحاضرهما المتخبط فى الضياع، يقترح أدهم على شعبان
افتتاح «بنك للقلق» فى شقته، يكون شعاره: «إذا كنت مصاباً
بقلق، فاحضر إلينا نعالجك، وإذا لم تكن مصاباً فاحضر إلينا
وعالجنا» (ص ٢٩). فالقلق هو مرض المجتمع الوبائى، والذى

سينسج منه المؤلف مغزى عمله، ويقلق به السلطة...

ويتابع الحكيم فى الجزء الروائى من الفصل الثانى، وصف الخواطر التى تنبثق فى ذهن أدهم، وهو فى طريقه مع زميله إلى مسكنه. ويتذكر بعض أحداث طفولته وهو فى «كفر عنبه»، وكيف أخفق فى دراسته، واشتغل بالصحافة بعض الوقت، وانقطعت صلاته بأهله القرويين، واعتنق مبدأ التحلل من الملكية: «الحرّ الحقيقى هو من لا يملك شيئاً». أما شعبان فهو شاب منطلق، لا يؤمن إلا بما يمتع حواسه، ولهذا تزوج عدة مرات، وهارب من أحكام النفقة، ولا يحترف غير العسر. وبعد أن استراحا حتى العصر، أخذا يكتبان إعلانات الدعاية للبنك، ثم نزلا إلى الشوارع يلصقانها على الجدران، ورجعا إلى شقتهما - أو مقر البنك - كى ينهى المؤلف جزءه الروائى بالمنظر المسرحى الملتزم به، وهو محاوره بين الزميلين حول مهمة كل منهما فى البنك، ولا يقاطعها إلا دخول صاحب الشقة مطالباً بإيجارات متأخرة، وغير حديث متولى، وهو زميل صحفى، يسخر من أدهم، ويتهمة بأنه يضيع عمره فى الأوهام رغم استعداد الطيب للعمل الناجح.

وفى بداية الفصل الثالث، يروى المؤلف شيئاً مشوشاً مما يدور فى ذهن أدهم. لقد فضل أن يعيش حياته بلا قيود، إلى أن حامت حوله الظنون، وأدخلوه المعتقل بسبب أفكاره المتحررة، وهناك رفض أن يستجيب لآراء بعض المعتقلين الشيوعيين

الذين اتهموه فى النهاية بالتحلل. أما شعبان فقد كان مشغولاً
بتنقية السرير من أسراب البق، وبأفكاره الخاصة المتعلقة
بالنساء.

وينهى المؤلف رواية تلك الخواطر بالمنظر المسرحى الثالث،
والذى يبدأ بدرشة بين الشريكين عن عدد الذين يحتمل
قراعتهم الإعلانات. ويقاطع تلك المشافهة دخول وجيه ثرى،
يشكو جور الإصلاح الزراعى، والذى صادر أربعمائة فدان كان
يملكها، ولم يترك له غير مائة فدان يقلقه الخوف عليها من
الضياع. ويجتاز توفيق الحكيم هذه الغمزة السياسية، إلى
اقتراح ساخر، وهو أن يتنازل الشاكى للشريكين عن المائة
فدان، كى يُصابا هما بالقلق، ويتخلص هو منه. ثم يعرض
عليهما هذا الوجيه، أن يكون شريكاً لهما فى بنك القلق، وأن
يمول هو المشروع مالياً وأدبياً. ولما يوافقان مبهوتين
وسعيدين، يقترح عليهما نقل مقر البنك إلى شقة فخمة فى
عمارة الضخمة التى يملكها. ويكشف عن شخصيته بأنه شقيق
المرحوم عادل عاطف الذى كان إقطاعياً كبيراً فى «كفر عنبة»،
عندما كان آدم صبياً فى تلك القرية، وينقدهما خمسين جنيهاً
مصاريف تحسين المظهر الشخصى. ثم يغادر المنظر الحوارى
على أمل الالتقاء بهما فى المقر الجديد،

ويروى المؤلف فى البداية الروائية بالفصل الرابع، كيف أنفق
الشريكان المبلغ على المأكّل والملبس وإشباع حرمانهما

الطويل، وكيف انتقلا بنشاطهما إلى شقة مؤثثة بأفخم المكاتب والمقاعد وأعلى الستائر والسجاجيد، مما بلبل خواطرهما، وأثار هواجسهما. ثم يأتى المنظر المسرحى - بعد التوصيف السابق - عند دخول منير بك عاطف، وإجراء حوار معهما حول توزيع حجرات البنك الثلاث. وبعد أن يخص كلا منهما بحجرة، يستقل هو بالحجرة الأخيرة المزودة بالتليفونات والسماعات التى تتصل عن طريق الأسلاك بالحجرتين الأخرين. وإمعاناً فى الإغراء واكتساب الثقة، يعد منير كلا منهما بدفع راتب شهرى قدرة خمسة وعشرون جنيهاً، كى يتفرغاً تماماً لعملهما الذى يتمحور حول استدراج الزبون الشاكى ليفشى أسباب قلقه، و«مجرد استخراج ما فى بطن الزبون، هو نفسه علاج» (ص ٩٢).

ولكى لا تمضى المسراوية وهى مقصورة على شخصيات من الذكور، وقد كادت تبلغ منتصفها، تدخل مرثت متدلة على عمها منير بك. لقد كان يتذكرها أدهم دائماً عندما كانت تزور القرية فى الرابعة من عمرها، بينما كان هو فى العاشرة، وتنصرف مرثت مع خالتها فاطمة بعد أن أسالت لعب شعبان زئز النساء الوصولى. وتنتهى مناقشات هذا المنظر المسرحى، بأن يتحقق منير بك من أن أدهم يسارى متطرف سبق اعتقاله، أما هو فيفاخر بأنه اشتراكى برجوازي، كالنظام القائم.

ويطل توفيق الحكيم - كالعادة - فى الفصل الخامس، كى

يصف ما يجرى بين الشريكين في مسكنهما. لقد راح شعبان -
على لسان المؤلف - يطرى جمال مرقث الصاعق، بينما أدهم
يحذره من خطر الصعود إلى القمر. ومع أن الموقف يستدعي
تجاوزهما الفعلى كي يكتسب علاقة واقعية، إلا أن المؤلف -
كعادته في الأجزاء الروائية العشرة - حبس عنها الحوار في
تغنت، وراح هو يلخص ما يقولان، ويصف ما يفعلان، على أمل
أن ينهى الجزء الروائي بمنظر تحاورى.

وفي هذا المنظر الخامس سمح لهما المؤلف، بأن يتحاورا
في مكتب أدهم حول حقيقة الدوافع، التى حدث بمنير بك أن
يتنازل لهما عن شقة فخمة كمقر للبنك، ويمنحهما عقد إيجار
مدفوع القيمة لمدة عام، ويدفع لهما راتباً شهرياً...
وتأتى مرقث لزيارة عمها، وتتعرض لأسئلة شعبان الفضولية
عن ظروف حياتها مما يضايق أدهم،

ويبدأ الجزء الروائي من الفصل السادس بحديث مؤلفنا عن
متولى الصحفى الذى يزور صديقيه فى البنك، ويعلمهما أن منير
بك يعشق امرأة رومية، وأنه أحد أفراد العهد البائد المنافقين
الذين يتغنون بأمجاد الثورة، ويتزلفون للاتحاد الاشتراكي، خوفاً
من البطش، وحرصاً على مصالحهم الشخصية. كما يخطرهما -
على لسان المؤلف - أن ميرفت اليتيمة ورثت عن أبيها أملاكاً،
وأن خالتها فاطمة العانس تتولى أمور حياتها. وبعد أن ينتهى
التوصيف، يحين الوقت لتقديم المنظر المسرحى السادس على

نحو حوارى بين الشريكين، اللذين يثرثران عن توزيع العمل بينهما. ويدخل زبون يشكو قلقه بسبب رسوب ابنه فى الثانوية العامة، لأنه على علاقة حب بفتاة، ولكن الشاكي لا يتلقى اهتماماً... ولكن عندما يحضر زبون آخر يبدى قلقه، لأنه يعيش فى مجتمع رجعى متخلف، يستدعيه منير بك فوراً إلى حجراته عن طريق تليفون خاص. ويعنى هذا، أنه يتجسس على زبائن البنك، ولا يهتم أى قلق تسببه أية مشكلة شخصية مهما كان خطرها، وإنما الذى يهتم هو القلق الناتج عن مشكلات سياسية، أو ذات شبهة تمرد ضد تجاوزات الدولة. ورغم وضوح مهمة منير إلا أن الشابين الذكيين المتفلسفين، لا يدركان ذلك، إلا بمحض الصدفة، على نحو مباشر فى الفصل الأخير، كما يريد المؤلف، لا كما يريد منطق الأحداث.

ويضيف توفيق الحكيم فى الجزء الروائى الذى يفتتح به الفصل السابع خواطر فاطمة هانم عن بنت أختها مرفت، التى فشل زواجها مرتين، والتى لا تبحث إلا عن آخر موضحة، وآخر نكته، وآخر فضيحة.

ثم يلى المنظر التمثيلى، ليختتم هذا الفصل السابع بحوار بين شعبان الذى يصر على التدخل فى شئون كل من مرفت وخالتها فاطمة، وبين أدهم الذى يوبخه على ذلك. ويتوالى مجئ الزبائن الذى يشكون من القلق: أحدهم بسبب حماسه الجنونى لنادى الزمالك، والثانى بسبب اضطراب العالم بالثورات

والمعارك والاضطهادات العنصرية، والثالث بسبب سوء توزيع أرباح الشركة على العمال الأمناء والعمال الكسالى... كل هذه المشكلات ذات القلق الاجتماعى، لا يهتم بها منير بك المقيم بالرفقة الثالثة. لكن عندما يحضر زيون شاكياً حاجته إلى الحرية وإلى حديقة كهيد بارك، يتكلم فيها بصراحة، ويتنفس أفكاره الحبيسة، يستدعيه منير بك فوراً إلى غرفته تليفونيا لخطورة الأمر...

وفى الفصل الثامن، يخطرنا توفيق الحكيم، أن شعبان قد تجرأ على فاطمة هانم، وطلب منها إنشاء علاقة جنسية بينهما، وأنها غادرت مكان لقائهما غاضبة مصدومة، ولكن بعد مرور أيام قليلة، استجابت لميعاد آخر معه. وبعد أن ينتهى المؤلف من هذا التوضيح، ينهى الفصل - كالعادة - بمشهد حوارى يجرى بين أدهم وشعبان حول استنكار أولهما تجرؤ آخرهما على فاطمة هانم. وموضوع فضيلة أدهم، ولا أخلاقية شعبان المتعلقة بفاطمة ومرقت، شغل حوارات كثيرة، حتى يبدو وكأنه يملأ فراغاً من المحتوم ملؤه على أية صورة... ثم تدخل سيدة تشكو قلة ما معها من مال لتجهيز ابنتها العروس. إلا أن شكواها لا تهم منير بك، ولكنه يقوم فى الحال باستدعاء الأب الذى يشكو أولاده الثلاثة لأن أحدهم يسارنى، والثانى يمينى، والثالث فوضوى بوهيمى.

وفى الجزء السردى من الفصل التاسع، يقابل شعبان عشيقته فاطمة فى قىلا بالمعادى، وبعد أن تتم العملية الجنسية بينهما، يجلسان فى حديقة القىلا، فى انتظار أن يجعل المؤلف من حوارهما المشهد التمثيلى التاسع. ومن إجابات فاطمة على أسئلة شعبان، تتكشف معلومات عن طفولتها، وحبها الأول، وأسررتها المتواضعة، وعن مرقت التى تشغل فراغ حياتها فى تفاهات. وفى نهاية اللقاء، تحذره من أحابيل منير بك الخافية.

وفى القسم الروائى من الفصل العاشر والأخير، يكشف لنا المؤلف عن سبب جنون والدته مرقت الحبيسة الآن فى الدور العلوى من القىلا. لقد رأت ذات ليلة زوجها عادل عاطف يضاجع شقيقتها الصغرى فاطمة، فأكلتها الغيرة وأشعلت فيه النار وهو نائم، فمات محترقاً، بينما أصيبت هى بصدمة عصبية شديدة أفقدتها رشدها.. ولهذا، وهبت فاطمة حياتها لرعاية مرقت التى تعرف أن أمها ماتت منذ زمن طويل. وبينما يقلب شعبان يديه وعينيه فى أحد أدراج مكتب فى القىلا، يعثر - مصادفة - على ورقة فيها بعض الرموز، على بعض أغلفة شرائط التسجيل، فيسرع إلى زميله أدهم فى البنك، كى يدور الحوار بينهما لافتتاح المنظر التمثيلى العاشر والأخير...

ومن هذا الحوار، يتبين الصديقان أن منير بك القابع فى حجرته البائسة يقوم بتسجيل أحاديث المتذمرين من الزبائن،

والذين يعانون من مشكلات شخصية بسبب الحكم القائم، أو الذين لهم آراء سياسية لا تتماشى مع شعارات الدولة.. إن منير بك يعمل لحساب أجهزة أمن سرية خطيرة، تقوم من خلاله بالإنفاق على المكتب، وشراء أجهزة التسجيل. إذن فالشريكان مجندان - دون أن يدريا - في عملية مباحثية ضد المواطنين أصحاب القلق السياسى. ويدخل عليهما منير بك، طالباً من أدهم أن يوسع البنك نشاطاته تحت قيادته، وذلك بفتح فروع له بالأقاليم، «وكل شئ بثمنه»....

وهكذا، تنتهى مسراوية «بنك القلق» وهى تزخر برموز ودلالات سياسية ناقدة، كانت تعد فى ذاك الوقت من الزمور المرفوضة التى تستوجب المصادرة، وجز الرقاب، لولا مكانة توفيق الحكيم التاريخية والعالمية واعتزاز رأس النظام بأدبه وشخصه. ولما كانت المقالة الحالية مقصورة على نقد التشكيل المسرواى، فإن مجادلة النواحي الأخرى الشككية، ومضامين رموزها، وإسقاطاتها الفكرية، ومدى استيعابها الصحيح والخاطئ للأوضاع السياسية والاجتماعية وقتذاك، وطبيعة الثغرات التى تكتنفها، إنما تدخل ضمن مباحث أخرى.

*** المسموع والمقروء**

لاشك أن المزج بين الأشكال الأدبية إجراء معروف فى الآداب الأوربية وغير الأوربية. فمن التهجين المتناسب

الخصوصيات بين التراجيديا والكوميديا - مثلاً - يمكن أن تتوالد عدة أشكال فرعية تحار في تسميتها المصطلحات، وكما تنبثق مواليد من تزاوج بعض الأشكال الأدبية، تتخلق أنماط مستحدثة من الخلط بين الأساليب. فعندما تختلط الواقعية بالرمزية، أو الكلاسية بالرومنسية، أو السيريالية بالوجودية امتزاجاً تناسيباً، تكون العبرة عند التمايز الأسلوبى بمدى غلبة اللون الواحد على العمل الفنى..

وتجربة توفيق الحكيم المسرحوائية، مزجة متهندسة المقادير بين شكلين أدبيين شديدي الاختلاف من حيث التأدية. فالملمحة، والرواية، والقصة، والشعر، والمقالة، والمحاضرة، والخطبة، وما يشاكل ذلك من المبدعات القولية، يمكن أن تتمازج فيما بينها بنسب متفاوتة، لأنها من الفنون السمعية التي يستغرق استهلاكها فسحة ممتدة في الزمان.

أما المسرح، فهو فن مرئى ومسموع، من حيث التركيب، والأداء، والاستقبال. فإذا ما أريد للنص الدرامى أن يكون فناً مسرحياً متكاملأً، فلا بد من إدراكه عن طريق حاستى السمع والبصر، وهو مجسد فوق خشبة المسرح داخل حيزى الزمان والمكان، بواسطة وسائل معينة، أهمها: التمثيل، والديكور، والأزياء، والإضاءة، والمؤثرات السمعية والبصرية الأخرى.

وعندما مزج بريخت بين العناصر الملحمية والأخرى

الدرامية، أراد أن يسرد الجزء الدرامي، كما يسرد الجزء الملحمي المسرح عن طريق وسائل التجسيد المسرحية. ومن هنا، كان يتولد التناغم، الذي يمكن أدائه داخل حيزي الزمان والمكان، وإدراكه بلا تنافر أو نشاز سمعيا وبصريا، لأن العنصر الملحمي مضاف بالعنصر الدرامي والعنصر المسرحي أيضاً.

أما مزجة توفيق الحكيم المسراوئية في «بنك القلق»، فهي غير متساوقة الطبع من حيث الجمع بين عاملي التشوف والسماع عند التأدية.. فالأجزاء الروائية العشرة- التي تستهل بها الفصول - سرديّة الطابع، ويحكىها المؤلف نفسه على نحو توصيفي صرف، أما الأجزاء الحوارية - التي تذيّلها - فيراد منها أن تكون درامية الطابع. ومن هنا، يصعب استهلاك النص، إلا من خلال أحد ثلاثة احتمالات:

- أولها، أن تقرأ المسراوية، كما تقرأ روايات نجيب محفوظ، وفتحى غانم، وتشارلز ديكنز، وهيمانجواي، وغيرهم. ولا مندوحة لنا عن ذلك، وخاصة إذا تذكرنا وجود الدراما المقعدية، أي التي تكتب ليقرأها الجالس في مقعدة Closet drama. ولقد حاولها في العصر القديم الشاعر اللاتيني سينيكا، وفي العصر الانجليزي الحديث سكوت ووردزويرث، وكولردج، وشللي

وغيرهم من الذين وضعوا مسرحيات شعرية أصلح للقراءة منها
للأداء التمثيلي. بل إن توفيق الحكيم نفسه، اعترف بأن بعض
مسرحياته مقعديّة، وذلك في مقدمة مسرحيته «بجماليون»:

«إنى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن..... لهذا، اتسعت
الهوة بينى وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه
الأعمال إلى الناس غير المطبوعة... لقد تساءل البعض: أولا
يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقى؟!...
أما أنا فأعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات مثل:
أهل الكهف، وشهر زاد، ثم بجماليون» (ص ١٠).

ولكن مع التسليم بإمكانية قراءة هذه المسراوية كما تقرأ
الروايات والدرامات المقعدية، فإنها لاتزال - من جانب آخر -
تثير تساؤلات مشروعة: لماذا هذا الالتزام المتعمد بفصل
الحوارات وإخضاعها - بلا مبرر - لتقنية الدراما المسرحية،
بينما يحق للأجزاء الروائية أن تستوعبها داخلها فى سهولة
محمودة؟؟ إننا نعرف، أن الرواية - بصفة عامة - تقوم على
التوصيف والقص والسرد، وتعالج أجزاء منها فى حوارات
تجرى بين شخصيتين أو أكثر حسبما تقضى المواقف... علام
الالتزام بتجريد كل جزء روائى من أى حوار، ثم إغصاب هذا
الجزء السردى القح على الانتهاء بمنظر حوارى مستقل؟؟

ولنكرر الاستفسار على نحو آخر: لماذا يلجأ المؤلف - مع

سبق الإصرار والتكلف - إلى تفريغ الأجزاء الروائية من أى حوار مباشر، فى الوقت الذى تكون فيه بعض مواضعها المهمة فى مسيس الحاجة إلى الحوار للتشبع الفكرى والإسهام به فى تصوير طبائع الشخصيات، ثم تكويم تلك الحوارات التى فقدت مواضعها الطبيعية داخل النص الروائى، كى تتذيل بها الأجزاء الروائية، وتنتهى الفصول؟؟ وهذا العزل بين الجزء الروائى، والجزء الحوارى من الناحية التشكيلية، يتحكم فيه تقسيم هندسى، التزامه لا يلزم.

أما الاحتمال الثانى لاستهلاك النص، فيعتمد على تصور المؤلف، وقد أعد عمله المسرحى، ليشترك فى أدائه المتفرجون والممثلون داخل المسرح، مما شاة للموضات الجديدة، المنادية بأن يكون المتفرجون جزءاً من العرض على نحو عملى لا انفعالى. ولو كان الأمر كذلك لبدا غريباً ومضحكاً. إذ لا يؤم المسرح عندئذ إلا المتفرجون الذين يجيدون القراءة، ويتوجب عليهم أن يحملوا معهم إلى المسرح نسخاً من المسرحية، أو توزعها عليهم إدارة المسرح.. وعندما يحين التنفيذ يروح كل متفرج، يطالع - فى صمت - الجزء السردى من الفصل الأول خلال دقائق معدودة. فإذا ما انتهى منه، رفع عينيه عن كتابه، وتطلع إلى الستارة وقد كشفت عن المنظر التمثيلى الأول. فإذا ما انتهى تقديم هذا المنظر وأسدت الستارة، انهمك المتفرج

في قراءة الجزء الروائي من الفصل الثاني - كالعادة - في
سكون. فإذا انتهى منه بعد دقائق محسوبة، انفرجت الستارة،
كى يشاهد المنظر الحوارى المتمم للفصل الثانى، وبعد انتهائه،
ينصرف المتفرج إلى قراءة الجزء الروائى من الفصل الثالث
الذى يحتمل أن يستغرق زمنا أطول من زمن الجزئين السابقين.
ثم عليه أن ينتظر - إذا ما كان سريع القراءة - انفراج الستارة
لمشاهدة الجزء الحوارى من الفصل الثالث مع زملائه الآخرين.
وهكذا، دواليك... تتكرر بالتتابع عشرين مرة عمليتا القراءة
الصامتة، والمشاهدة الصامتة أيضاً .. حتى ينتهى استهلاك
الرواية فى المسرح بعد ثمانى ساعات، قد يتخللها تقديم وجبات
غذائية خفيفة، أو زيارات قصيرة، يقوم بها الأهل والأصدقاء،
للأطمئنان على صحة متفرجيهم.

أما الاحتمال الثالث فهو صالح لكل المتفرجين سواء كانوا
أميين، أو يتقنون القراءة، وذلك بأن يجرى تنفيذ نص المسرحية
كله فوق خشبة المسرح ويكون المبرر التنظيرى فى ذلك، هو أن
الملحمة - التى هى أم الرواية ومصدرها - امتزجت مع الدراما
عند بريخيت (كما ألمحنا) - على نحو يثير الإعجاب والتقليد
فلماذا لا يمتزج الوليد الروائى مع الدراما عند توفيق الحكيم؟؟
وتنفذ ذلك الاحتمال، هو أن يقوم ممثل قدير، جلود، عنترى
الإلقاء والإيماء بدور الراوية ويتلو على الحاضرين الأجزاء

الروائية المتاحة له، ويترك الحوارات الممنظرة التي تعقبها لممثلى الشخصيات المشتركة في الأجزاء الروائية والحوارية. لأن عنصرى الرواية والدراما هنا معزولان، بل ومنفصلان عن بعضهما شكليا تمام الانفصال- وليس مضافين في تناغم وتناسق على النحو البريختي- فإن مشقة التنفيذ تتضاعف، وتطول فترة العرض المتسطح، وتتراكم كميات الملل الممض الذي يصيب المتفرجين بالصداغ والدوار.

وهكذا، إذا ما تأملنا تلك الاحتمالات الممكنة لاستهلاك نص «بنك القلق» المسرحي، سنلاحظ أن الاحتمال الأول هو المرجح عمليا، مما يفرض على النص- عند التصنيف النمطي- اعتباره رواية فقط. ويرجع سبب هذا التعميط الذي نقي عنه الصفة المسرحية، إلى أن الحوارات التي أجراها المؤلف بين بعض الشخصيات، وحصرها في المقطوعات التي أطلق عليها مصطلح «المناظر»، وطعمها- من الناحية الشكلية - بشئ من الإرشادات، والتنظيمات المسرحية التقليدية، ليست حوارات مسرحية طبقاً للمعنى التقني الذي يسمح لها بالتجسيد فوق الخشبة. وإنما هي - كما صرحنا من قبل - مجرد حوارات عادية كتلك التي تدور عند أفلاطون وفي الروايات المحضنة، والمحادثات العامة.

أما الحوار المسرحي المقتن، فإننا نجده - عندما يستقطع من موطنه في مسرحية صحيحة، ويستقل بذاته كشريحة في

منظر- مزوداً كما يعرف توفيق الحكيم المبدع المسرحي
الخبير- بقيم وخصائص معينة، هي جوهر أساسى فى تكوين
النص المسرحى المتميز بالدرامية. من بين تلك الجوهريات التى
توجد فى الحوارات الدرامية المقطعة من المسرحية المصنوعة
للإخراج ومشاهدة المتفرجين: التحريك، التعقيد، التأزم، التطور،
التشويق، الحركة، الإدهاش، الإيهام، التنبؤ، ... إلخ، أما
حوارات المناظر العشرة المتضمنة فى «بنك القلق»، فهى لا
تنطوى على تلك الجوهريات الدرامية، ومن ثم، تصبح بذلك -
كما كررنا آنفاً- مجرد دردشات عادية، تمضى كدردشات
الحياة اليومية فى يسر وسهولة، تفضى معلومات مفيدة، دون أن
تكون مصاغة كجزء فى عمل مسرحى يحمل تلك الصفة عن
جدارة.. لذا، كان من الأفضل لتلك المحاورات أن تنتقل إلى
مواضعها الطبيعية، داخل السياق الروائى، لأنها روائية فى
الدرجة الأولى.. وبهذا، يصبح العمل كله المعنون بـ «بنك القلق»
مجرد رواية فحسب ولكن مفتعلة التشكيل...

المراجع:

- توفيق الحكيم. بجماليون. القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٤٤.
- توفيق الحكيم. عودة الوعي. القاهرة: دار الشروق، ١٩٧٤.
- توفيق الحكيم. بنك القلق. القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٧٧.
- فؤاد نواره. مسرحيات توفيق الحكيم ج٢: القاهرة: هيئة الكتاب، ١٩٨٦.
- محمد حسنين هيكل. لمصر.. لالعبد الناصر. بيروت: دار السياسة، ١٩٧٦.

فتحي رضوان في مسرحيته
«إله رغم أنفه»

كان فتحى رضوان - عليه رحمة الله - أديباً موهوباً، قبل أن يكون سياسياً مخلصاً..

وهو بهذه الثنائية الفكرية العملية، ينتمى - كمحمد مندور- إلى الجيل الثانى الذى عايش الجيل الريادى فى نهضتنا الحديثة، وكان معظم ساسته أدباء، ومعظم أدبائه ساسة: كأحمد لطفى السيد، ومحمد حسين هيكل، ومصطفى عبد الرازق، وطه حسين، وعباس العقاد، وإبراهيم المازنى... وأضرابهم كثيرون.

ولكن بعد قيام ثورة ١٩٥٢ تغيرت الأوضاع السياسية والثقافية تغيراً جذرياً، حتى كادت تختفى هذه الظاهرة تماماً فى أجيال العقود الثلاثة الأخيرة، وأصبح الأدباء بقعاً مشوشة فى السياسة، والساسة بقعاً مشوشة فى الأدب. ولا قياس - بالطبع- على الاستثنائيات النادرة جداً، أو على القلائل الذين تخلفوا عن أجيال فائتة، وأخذين الان فى الانقراض، كالبنائيات العتيقة الشامخة، ذات الطرز المعمارية الرائعة..

وعندما نتخطى دائرة اهتمامات فتحى رضوان السياسة وأثاره القلمية فيها، إلى مجال إبداعاته الأدبية، نجده - بفكره السياسى- قد عالج الرواية، والقصة القصيرة، والتراجم، والسيرة الذاتية، ومقالات التحليل الأدبى والثقافى. كما وضع -

بقلم سياسى أيضاً- عددا لا بأس به من المسرحيات الطويلة والقصيرة، يربو عددها على العشرين، ولكن لم تعرض منها على خشبات المسارح، غير مسرحيتين طويلتين، هما: «دموع إبليس»، و«شقة للإيجار»، وثلاث مسرحيات قصيرة، قدمت فى عرض واحد، هى: «إله رغم أنفه»، و«المحلل»، و«الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام».

والمتأمل فى مسرحيات فتحى رضوان المطبوعة، يلاحظ أنه لا يهتم كثيراً السعى إلى تجويد الشكل المسرحى التقليدى، أو البحث فى تجديده، والتلاعب بعناصر تصنيعه. ولذا، كانت الحبكة عنده بسيطة التركيب، وذات خط مستقيم، وأحداث تتكون تحت إشراف مباشر منه.

أما أفكاره، فقد كانت تحتل بؤرة الاهتمام والتمركز، وتندفع على نحو حماسى متقد، كى تنبسط فى قضايا سياسية واجتماعية حيوية، وتسفر عن ذاتها فى شخصيات بشرية فعلاً، ولكنها تنازلت عن جوانب من أبعادها الإنسانية، وكأنما أريد بها أن تكون مجرد أبواق للمؤلف، وموقفه من الحياة.

ولاشك أن زخم الأفكار عنده، وتوقفها فى مجرى الفعل للإعلام عن نفسها، كان السبب فى تبطئ الحركة المسرحية فى مواضع مختلفة من النصوص، وجعلها راكدة فى مواضع أخرى.

ولأن فتحي رضوان كان إنساناً شريفاً، ووطنياً غيوراً، ومناضلاً سياسياً من الأنماط الفريدة في مصداقيتها، فقد كانت أفكاره المسرحية تصدر عن مبدأ أخلاقي يؤمن بوجوب تحرير الإنسان من نير المواضعات التقليدية التي تعوقه عن الوصول الحثيث نحو مستقبل أفضل، رغم أنه مؤهل بإمكانات إيجابية داخلية، وأخرى خارجية، وكلها في حاجة إلى حوافز خيرة لاكتشافها والعمل على تطويرها لصالحه. ولعل نهاية مقدمته الوجيزة لمسرحيته - «أخلاق للبيع»، و«عشر شخصيات يحاكمون مؤلفاً» - تفصح عن إيمانه المتفائل بقيم الإنسان الخيرة، التي كان يضعها نصب عينيه عند صولاته السياسية والأدبية:

« على أن مفتاح شخصية الإنسان، والمصباح الذي يكشف عن قواه المدخرة، وكنوزه المخبوءة، هو إيمانه بنفسه، وثقته فيها، واحتفاله بالبحث عما ينطوي عليه عقله وقلبه، من نفائس مطمورة، ومواهب مدخرة أو محجوبة. وقد تنقذ شرارة هذا الإيمان، ويضئ مصباحه، لمجرد الوعظ والكلام فلا بد من قوة، إما أن تنبعث من داخل الإنسان، وهذا هو الأغلب، وإما أن تقع خارجه، فتلفت نظره، وتضع يده على حقيقته، وقوته المضيفة.

فهذه المسرحيات إذن دعوة إلى الإيمان بالإنسانية واطمئنان إلى مستقبلها، والارتفاع عما نشكو منه إلى ما نؤمل فيه،

وتجاوز ما نراه إلى ما لا نراه... فمستقبل الإنسان حافل بأشياء رائعة وأمجاد رفيعة». (ص ١٠)

ومن ثم، كان مسرحه - المنعوت بالفكرى - لا يميل إلى التجريد الخالص، حيث تتصارع الأفكار فى المطلق، كما هو الحال فى مسرحيات توفيق الحكيم الموسومة بالذهنية، وإنما يتأسس على الفكر الواقعى الاجتماعى الهادف، المستمد من تجارب ممارس سياسى محنك، يستهدف تحقيق العدالة الاجتماعية، ولا ينى عن مقاومة الفساد، وفضح عوامل الانحلال الاقتصادى، والظواهر السلوكية المنحرفة البائسة، كالنفاق الذى يتبادل الساسة والمسوسون. وعلى هذا، إذا ما قرصعت بعض مشاهد المسرحية بمناظرات عقلية الطابع، فإن ما يبرر مشروعيتها، هو أنها ذات جنور اجتماعية، وليست منفصلة عن الواقع..

* النص

مسرحية «إله رغم أنفه» (١٩٦٢) - التى يعنىها تحليلها هنا على نحو موسع - إحدى مسرحيات فتحى رضوان نوات الفصل الواحد. وهى تتألف من أربعة مشاهد قصيرة، مكتوبة فى لغة عربية فصيحة تتميز بالرصانة والسلامة.

وقد حدد بنفسه مصدر استيحاء موضوعها فى السطور الأولى التى استهل بها نصه، وهو خير نشرته الصحف فى

بواكير العقد الستينى، وكان مفاده، أن أحد رؤساء الوزارة فى إحدى بلدان الشرق الأقصى وقتذاك، قد علم أن بعض مواطنيه قد أصبحوا يعتقدون أنه التجسيد الحى الأخير للإله الذى يعبدونه. ولذا، عبروا عن اعتقادهم هذا، بتمثيل نحتوها على هيئته، ووضعوها فى المعبد - إلى جوار تماثيل الآلهة الأخرى - ثم عكفوا على عبادتها، وإحراق البخور فى ساحتها، وإقامة الشعائر الدينية تقرباً منها.

ولما كان رئيس الوزراء هذا، على وعى حضارى مستنير، فقد استاء مما فعله مواطنوه، وأمر رئيس الشرطة بأن يتوجه إلى المعبد، ويقوم بتحطيم التماثيل التى نحتت على صورته. والحادثة - كما روتها الصحف - واقعية، وقد جرت - بغض النظر عن استخدامها تعبير الشرق الأقصى - للزعيم الهندي الشهير جواهر لال نهرو.

وتدور أحداث المشهد الافتتاحى للمسرحية - كالمشاهد الثلاثة الأخرى - فى ردهة المعبد، حيث يجثم الصمت الثقيل، ويعانى الليل الأغطش نزعاته الأخيرة، وحيث التماثيل التى نحتت على شكل رئيس الوزراء تتناثر مع تماثيل أخرى لغيره، ويلفها جميعاً دخان البخور العطر، الذى يتصاعد من المجامر لينعقد فى سماء المعبد. الجو دينى، ينبض - كالمألوف - بالمهابة التى توحى بالقلق، والخوف من أسرار المجهول..

وهناك - فى أحد الأركان - همسات من التوجس الممزوج بالدهشة، صادرة عن ثلاثة رهبان حليقي الرؤوس يرتدون الثياب الكهنوتية السوداء، ويتبادلون الوشوشة عن إحساسهم بوجود شبح يتحرك بين صفوف التماثيل، وكأنه لشخص يتراعى ويختفى فى تربص وعلى مهل..

وكان الراهب الأول - الشديد الإيمان بالغيبيات - هو أول من تنبه إلى انبعاث الحسيس المجهول المصدر، فحث زميله الآخرين على إرهاف السمع، فما كان من الراهب الثالث - المتجاسر المتشكك - إلا أن أنكر على زميله تهيؤاته، واتهمه - ساخرا - بالهلوسة..

ولما يعاود الشبح المجهول الهوية إصدار الصوت بخطواته الوئيدة الحذرة، يفرع الراهب الأول، معتقداً - دون صاحبيه الآخرين - أن الإله قد جاء إلى المعبد. ولهذا، يعزو ارتعاش يديه المثلجتين، ووجيب قلبه المضطرب، لا إلى الخوف لذاته - كما يتهمه رفيقاه - وإنما إلى فرط انفعاله، وشدة استغراقه فى التوقع.

وعلى منصة فى الجانب الآخر منهم، يتراعى شبح كبير الرهبان فى لباسه الدينى الأبيض، ويلوح أنه رجل ذو جسم ضخم، وقامة قصيرة، ويطن مستدير، وذقن تتدلى منه شعرات طويلة غير مكثفة... لقد جاء - هو الآخر - مهرولاً مذعوراً يأمر برفع المشاعل عاليا، عله يستبين حقيقة شخص ما دلف إلى

المعبد فى عجلة، قد يكون لصاً أو عدواً خطيراً. ويزداد ارتعاش الراهب الأول فيروح يصلى: «مبارك أنت أيها الإله... مقدس أنت وممجد.. إنه بنفسه فى شخص واحد منا يأتى إلينا، لينير بصيرتنا، ويهديننا الطريق.» (ص ٩).

وعندما تنبعث الحركات المجهولة المصدر - مرة أخرى - يرتجف الراهب الأول التقى الورع، ويتوقف عن متابعة الابتهاال، ويروح يتداخل مع زميليه الصامتين المتحفزين اللذين وافقاه على أن هناك - فعلاً - وقع أقدام متلاحقة. ولما يعقب ذلك صوت وقوع تمثالين على الأرض، يهرعون جميعاً إلى حجرة خلفية، لإحضار مزيد من المشاعل والهرافات لاستجلاء حقيقة الطارئ المستخفى..

وفى المشهد الثانى تظهر حقيقة الشبح المتلصص الذى أهاج مشاعر الرهبان، إنه زهمو رئيس الوزراء، وقد استند بيده على فأس. ورغم أنه شيخ تجاوز السبعين من عمره، إلا أنه يبدو لطيفاً، وجم النشاط والحيوية، وينتهاز فرصة رحيل الرهبان، ويواصل عملية تحطيم الأصنام التى أخذت أشلاؤها تتناثر يميناً وشمالاً.

ولما يعود الرهبان الثلاثة بالمشاعل والعصى من ناحية، ويأتى كبيرهم من ناحية أخرى، يجد زهمو نفسه فى الضوء، محصوراً بعيونهم البراقة الفضولية. وفى اللحظة التى يسألونه مرتابين عما إذا كان إلهاً من السماء، أم شيطاناً رجيماً،

يكتشف الراهب الثالث أنه زهمو، فيخر الراهب الأول على الأرض في حركة تعبدية ضارعة، كما لو أنه أمام الإله، وقد تجسد في رئيس الوزراء. فيستنكر عليه زهمو هذا الاعتقاد، ويحاول اقناعه بأنه مجرد إنسان عادي، لا علاقة له - لا من قريب، ولا من بعيد - بمسائل الربوبية... بل إنه يتعرض - دون كثير من مواطنيه الأجلاء - لإهانات يمكن ألا يواجهها مواطن مذموم: «أيها الأخ.. أيها الراهب... قم.. قم.. فأنا حاكم هذه الدولة، ولي خصوم يلعنونني، ويرجمونني كل يوم بأحط الألفاظ... لست إلها ولا نصف إله، ولا شيء يشبه الإله.» (ص ١٣)

وحينما يرى زهمو الراهب الثاني قد ركع بدوره كالراهب الأول، وإصابة كبيرهم بذهول الدهشة، وأنه لم يبق إلا الراهب الثالث المتشكك الذي احتفظ بعقله الساخر جارداً، وبشعوره المحايد متماسكاً، يتخذه مصاحباً ليضئ له التماثيل بالمشعل الذي يحمله.. ويتمشي معه بين صفوفها، ويحاوره عن سوء محاكاة شكله الحقيقي في التماثيل التي صورته إلها عابساً مقطب الجبين، بينما هو بطبيعته البشرية المحضة، يتسم بخفة الظل، وخب الدعابة والنكته.

ولا يكاد كبير الرهبان يستفيق من غمرة الدهول التي غشيت حتى يسارع بالانحناء بين يدي زهمو، إلى أن تلامس جبهته الأرض. فيفزع زهمو لهذا التمجيد المتطرف، ويمد إليه يديه،

ويرفعه مستقيماً، ويستنكر عليه إهانتة لنفسه، بل ويذكره أنه من حقه أن يستدعى الشرطة للقبض عليه، لأنه انسرق إلى المعبد في غفلة حراسه، وحطم بعض التماثيل المقدسة التي له ولغيره. فيضحك الراهب الثالث ضحكاً خفيفاً من تلك المفارقة... ولكن لا يكاد كبير الرهبان يستوى واقفاً في خشوع ومذلة، ويتأمل في وجه زهمو حتى يعاجل نفسه بالسجود مرة أخرى، وقد تساعل رعباً: ترى، ما الذي جئ برئيس الوزراء في دجنة الليل، إلا لكونه تجسيداً للإله؟؟

ويأمره زهمو بالوقوف والتجلد، ويتطلع في وجهه وقد لاحت فيه أمارات الجزع والرغبة، وتقصد جبينه بحبات العرق، بينما بقي الراهبان الآخران خاشعين جامدين، يرقبان المناضلة الخفية بين الرجلين..

ورغم تأكيد زهمو لبشريته الخالصة، والمطالبة بالاطمئنان إلى تلك الحقيقة الراسخة، إلا أن كبير الرهبان يظل متمادياً في التمجيد والتوقير حتى ليصرح بأنه «لا يقوى على التطلع في لآء نوره الإلهي».

ويدور حوار جدلي - أشبه بالمناظرة - بين زهمو، والرهبان الأربعة، يعد ذروة التيمة المسرحية إذ يجاهد زهمو في غضونه، أن ينفي عن نفسه في حسم الزعم بأن روح الإله قد حلت فيه. غير أن الرهبان يصرون على أنه الإله الذي نصت على أوصافه الكتب المقدسة منذ البداية، وانتظرت مجيئه أجيال ثلاثة قرون.

ويعاود زهمو الهجوم على الرهبان شاهراً سلاح السخرية والتهم، لحملهم على الاقتتاع بأنه مجرد آدمى دنيوى، يمارس مطالب وجوده العادية، ويسعى لإشباع حاجات إنسان غارق فى لذائذ الماديات المباحة، وإذا كان ولا بد من تميزه بصفات خاصة، فهو رجل سياسة محنك، وزعيم حزب يتبادل المناوشة مع خصومه، ورئيس وزراء يمكن خلعته عن مركزه، بل ولن يكون إلا سياسياً حتى مع رجال الدين. ثم يدلى بتضريح متخابث ينطوى على إشارة إلى احتمالية وجود مؤامرة تحاك ضده للقضاء عليه سياسياً: «ولو عرف خصومى أننى أصبحت إلها لفرحوا فرحاً شديداً، إذ أن معنى ذلك أنهم تخلصوا منى، وتحقق لهم ما عجزوا عن تحقيقه سنوات طويلة... ثلاثين عاماً أو أكثر من الثلاثين.» (ص ٢٢)

ورغم هذا الدفاع المنطقى، فإن الكهنة لا يتزحزون عن مواقفهم قيد أنملة. إذ يمعنون فى التأكيد على إيمانهم به، وبالسماء التى اختارته رغم إرادته، لأن «الإله يختار من يشاء لما يشاء». ومع أنه يبدو الآن إنساناً، إلا أنه يتهيأ فى باطنه، لحديث الشرف الأزلى الأبدى، وانسلاخ كائن باق من شخصه الفانى. ولذا، يجب تقديسه، والتبرك به، والفناء فيه، وتجاهل قواعد التعقيل وتبريراتها، لأن عالم الروح له قواعده الخاصة.

ولا يسع زهمو إلا أن يصادم هذا التشدد، بالتجديف والكفر، لعل فى ذلك ما يغضبهم، ويحملهم على النزول عن عنادهم

الصلب، ولكنهم يبدون ارتياحهم لتلك الظاهرة التي يرونها دالة على مرحلة ما قبل الحلول، كما ورد في الأسفار الدينية، وعلى أن إرادة الله ثابتة مهما تتصل من المهمة المقدورة عليه..

ويهزأ زهمو من محاصريه المحبين، بأن يسألهم مراجعة نصوصهم الدينية، لعلهم يكتشفون فيما يزعمونه خطأ، أو شبهة منه، لأنه آخر من يصلح لهذا الأمر، ولربما كان المقصود بالتألية هو خصمه - زعيم المعارضة.

ولما يسألهم زهمو كسرة خبز وشربة ماء، لأن جهد المجادلة أشعره بالجوع، يتهلل وجه كبير الرهبان، ويبدى ارتياحه بأن يغمض عينيه، ويضم إحدى كفيه إلى الأخرى، رافعاً إياهما قرب أنفه، بينما يصيح الراهب الثالث مستبشراً: «لقد صدقت النبوة» إذ جاء «في السفر المقدس... أنه حينما تحل روح الإله في إنسان، يكون أول ما يطلبه من خدامه، كسرة خبز وجرة ماء» (ص ١٨ و ١٩). ويدل هذا المطلب البسيط - في العرف الكهنوتي - على فضيلة التواضع، والتخلي عن الكبرياء، وعلى أن الإله حينما يتجلى في صورة بشرية، لا يستغنى عن مخلوقاته من الناس، ويسألهم أقل ما يحتاجون إليه من طعام.. ويتمثل هذا الأقل في كسرة الخبز وجرة الماء اللتين تعدان خلاصة ما تسعى إليه البشرية، أما ما دون ذلك، فهو عرض خسيس القيمة، ينأى عنه الأحياء المفعمة قلوبهم بالأمل، ودفع العقيدة..

ثم ينصرف الرهبان إلى الداخل فرحين لإحضار الطعام

الإلهى، وهم يرتلون تسابيحهم، تاركين زهمو وحده، يصفع التماثيل بنظراته الغاضبة، والغأس بيده ترتقب. وفى اللحظة التى يقرر زهمو الهرب من المأزق، يدخل عليه سكرتيه فى مجلس الوزراء، ومعه مدير مكتبه الشيخ الأشيب. وبهذا الدخول المفاجئ يبدأ المشهد الثالث من المسرحية، حيث يواجههما زهمو، وقد خرا ساجدين تحت قدميه تقرباً وتقديساً، مما يؤكد أن خيوط المؤامرة تنتظم حلقاتها كالشباك، على نحو ماهر شديد التدقيق.

ويثور زهمو على تلك الوضعية المقيتة، ويتهم الناس بأنهم قد ابتلوا فى عقولهم وقلوبهم بوباء التضليل الفتاك. ولكن السكرتير يرفض الاتهام بنقيضه، ويخاطبه متوسلاً: «أيها المعبود المقدس! لقد كملت نعمة الله عليك، فأصبحت صورته الحية، وأصبح صوتك صوت إرادته التى لاترد.. فتباركت سبحانك» (ص ٢١).

وعندما يدخل الراهبان جاملين كسرة الخبز وشربة الماء فوق وسادتين من الحرير الناعم، يعاود السكرتير ومدير المكتب السجود. وحين يعلن الراهب الثالث (بل قل المؤلف نفسه) أن الخبز المقدم هو ثمرة رواها عرق الفلاحين، وكدهم الدائب فى هجير الصيف، وزمهير الشتاء، يرفض زهمو الطعام وإلا حقق لهم بقبوله آية من آيات التأليه التى يدعونها.

ويتصادف أن ترعد السماء وتبرق فى تلك الآونة بالذات،

فيغتنب الراهب الأكبر، ويرى في ذلك مزيداً من العلامات المؤكدة لرؤيته، فينطلق سابغاً على زهمو مزيداً من الصفات الربوبية، مما يحمل الحاضرين على الالتفاف حوله وهم يلهجون بتسابيح الحمد والإجلال، ساعين إلى إقناع إلههم الشديد التواضع بقبول العرش، وإذا ما ادعى السكرتير أن كل أفراد الشعب يشيعون بأن زهمو صار إلهاً، أمن المدير على زعمه بأن أولاده في المدارس قد سمعوا أن روح الإله تقمصت رئيس الوزراء.

ويضيق الراهب الثالث - الشديد النفاق - حلقة الحصار حول عنق الضحية، ويعلن - وإعلانه نافذ - أنه يتحتم على زهمو منذ الغد أن يمارس عمل الإله في المعبد، حيث يتجرد من الغرور الإنساني، والثقة الزائفة بالنفس، والادعاءات الباطلة، وحيث يلجأ إليه الفقراء ويحتمى به المساكين، ويستمع إلى شكاوى المظلومين وأنين الحيارى المتعبين..

ويفرغ زهمو - رجل السياسة الداهية - فرعاً شديداً، لهذا المستقبل الربوبي المسوق إليه رغماً عنه، ويتهم الحزب المعارض له بالتآمر عليه، وتدبير تلك المكيدة في خبث وياحكام لتجريده من زعامته الحزبية التي جاهد في سبيلها ما يزيد على ثلاثين عاماً، زج خلالها إلى أعماق السجون عدة مرات . لقد عُرف خلال عمره السياسي الطويل بالتفاني في حل المشكلات

الاجتماعية، وفي السعى إلى الفقراء الذين التفوا حوله وألقوا على كاهله أعباء همومهم ومتاعبهم.

ويقطع الراهب الثالث عليه الطريق، مدعياً بأن الفقراء لم يكونوا عنده هدفاً في ذاته، وإنما كانوا وسيلة انتخابية، كما لم تكن بساطته غير ستار يتخفى في تلافيته غروره الذي لا حد له. أما التواضع المقبل عليه الآن كإله، فليكن له «غذاً وتطهيراً وتكفيراً»، عما وقع في ماضيه.

ويثور زهمو، ويناضل بكل طاقاته ليتفادى السقوط في الفخ المنصوب له، فيتخلى عن موقف المدافع العنيد، إلى موقف المهاجم الشرس. ويتهم رجال الدين بالنفاق والإفك، والعجز عن الإتيان بفعل إيجابي للفقراء والمستضعفين، بكل ألهتهم ومعابدهم، وطقوسهم، وثيابهم الفضفاضة، وأصنامهم التي ينفقون عليها ألوف الدنانير المنتزعة من حقوق الجياع والمعسورين والمرضى. إنهم يجدون بشتى السبل للبحث عن مواطن الضعف في الناس لاستغلالها ضدهم وابتزازهم، وتحصيل الأموال، وتحقيق النفوذ والسطوة، والعيش الرغد الذي لا يتوافر إلا في قصور الأثرياء المتخمين بالثروات. ثم يطالب الرهبان بأن يتخلوا عن الخرافات والخرعبلات الكهنوتية، وأن يعفوا الإنسان من وصايتهم المعوقة لطاقاته المبدعة، بعد أن اهتدى إلى طريقه الصحيح.

ويواجه الراهب الكبير هذا التحدى المستفز، بأعصاب قدت من جليد، ويصر فى هدوء الواثق المقتدر على أن يجعل من رئيس الوزراء المتمرّد إلها رغم أنفه، وأن يراه مجرد فأر حبيس يرتطم فى حوائط المصيدة كلما حاول الهرب.

وفى مفتتح المشهد الرابع الشديد القصر، يواجه زهمو حشود الناس وهى تقتحم المعبد، وتخر ساجدة تحت قدميه. ويتكلم واحد عنهم باسمهم: «نحن طليعة المؤمنين الذين علموا أن الإله قد حلّ فى جسدك، جنّنا لنخر ساجدين بين يديك... طالبين منك الهداية والعون، تبارك الإله الذى أنت صورته، وتقست أسماؤه». (ص ٣٦).

وتتالى وفود الحجيج للتبرك، ومبايعة روح الربوبية التى حلت برئيس وزرائهم المحبوب، والذى يناضل الآن للانفلات من قبضتهم الفولاذية، واختراق حصار الراهب الأكبر الذى صمم على التمسك بأن إرادة مبدع الكون وبارئ المخلوقات هى التى تختار من تشاء لما تشاء... إلا أن عزيمة زهمو الصلبة، لا ترضخ للأمر الواقع، فتتهيج مشاعره، ويرفع فأسه ويهوى بها بكل قوته على التماثيل تحطيماً وتدميراً، وهو يصرخ من أعماق التحدى والرفض، مؤكداً بشريته: «سأبقى إنساناً»، «سأبقى إنساناً على الرغم منكم». وتنبّج فى نفس اللحظة تباشير فجر جديد.

* الحاشية

لأشك أن الخبر الصحفي العابر الذي استلهمه كاتبنا موضوع مسرحيته «إله رغم أنفه»، ينطوى - بطبيعته - على مادة موحية، في مكنتها إطلاق خيال المؤلف في أفقها الفسيح، وحفز العقل الواعي على تمحيص العلاقات - التي لا يبلى الحديث عنها - بين الحاكم والمحكوم: وهي - كما هو واضح - أصلح ما تكون لإلهام الفكر المبدع في غالبية بلدان العالم الثالث بالذات، والبلدان الأخرى التي تعاني سطوة الفرد الحاكم، وجبروت الرأي العام المضلل ضد إرادة الفرد الحر... فعندما تتضخم أنا السلطان حتى تتجاوز حدود ذاتها البشرية، وتتخطى رؤاها كيانات الغير والكون، يخيل إليها - ولو للحظات متباعدة - أن مصائر الأمور مرتحنة بحركة الأناهل، وأن زيوس رب الأرباب لا يتكرر إلا فيها هي وحدها مرة واحدة.

وفي محيط هذه الأنا، تتصنع فئة السياسيين المتسلقين التي تكون بطبيعتها متهافئة المقومات، وتتوالد شرائح المنافقين والاستغلاليين، وحملة البيارق والمشاعل والمباخر، ونافخي المزامير، وقارعي الطبول، وناظمي المدائح، والمرتزة من الوسطاء الكهنوتيين، حتى تصبح الزفة تبريراً للأخطاء الفادحة والخيانات العظمى، وتضخيماً لفتافيت الحسنات التي لا بد وأن تكون إنعامات إعجازية لا شبيه لتفردا في أمد البشرية، ولا في

أزّلها..

عندئذ... يتخلق الإحساس بالألوهية في الذات الأحادية حتى ولو كان صاحبها فسلاً رعيدياً، أو سفاحاً جهولاً، أو بهلواناً ساذجاً... وعندئذ أيضاً، يغيب وعى الرعية، وتتخدر إرادات الراشدين، وتختلط القيم، وتتبدد الطاقات في منحدر السالب، وتتوه القدرة على الفرز والتمييز، وتُصم الأذان المسنولة، وتتخرس الألسنة الموجهة وتعمى العيون عن الحق وعن الباطل، ويسود القهر المركب، وتصبح العلاقة بين الحاكم والمحكوم - بالإكراه - علاقة وثنية شديدة الجهالة والبدائية...

ومن هذه الخلفية المتاحة في واقع الشعوب المتأخرة، راح فتحى رضوان يصور في مسرحيته موقفاً لصراع يجرى بين حاكم صالح يتوهج فوق قمة السلطة، وبين شعبه المغلوب على أمره، والذي تُسير طاقاته الداخلية والخارجية ترهات عقائدية فاسدة، تفرضها فئات المنتفعين من رجال الدين والسياسة والأذئاب...

وبدلاً من أن تكون الغلبة في المسرحية للضغط الميتافيزيقى، والفكر الرجعى الاستغلالي، ويكون الاستسلام والاندحار من نصيب الواقع والفكر التقدمى - كما هي العادة في كثير من المسرحيات التى تعالج مثل هذه القضايا برؤى سلبية - ينتصر المؤلف لمبادئ الإصلاح الاجتماعى الواقعية، وإنسانية الإنسان

كقيمة متطورة، ويدعم رفض الحاكم أن يضحى بفرديته الحرة، حتى ولو كان الثمن هو منصب الألوهية، لأنه يعى أن في وجوده المجتمعى - بكل رذائله وفضائله - إمكانية تنشيط الأفعال المؤثرة لصالح الناس، كما يدرك أيضاً أن تنصيبه إلهاً يعنى الانغلاق داخل مقام أو ضريح مصوغ من الذهب، تتمسح فيه الطبقات الاجتماعية المطحونة، وتسأله الحطول الشافية لمواجهها، والنصفة من واقعها الرذل السيئ، وليس هناك بالطبع - أية عملية، ولا نصفة، وإنما هناك الخواء الذى يكلف فقرهم قروشاً ودموعاً، ويزيد بؤسهم تعاسة.

ومن الملاحظ، أن فعل المسرحية كان يتطور فى ببطء نتيجة الجدل بين طرفى الصراع، والذى يمثل أولهما زهمو برويته الواقعية المستتيرة، وآخرهما الرهبان الأربعة، مع أتباعهم من جموع الشعب الذين أضلّتهم مؤثرات الجذب الغيبى... وإذا كان هذا الجدل - غير المعيب - قد تجنب المواعظ الساطية، والمواقف الأخلاقية المباشرة، فإنه أيضاً لم يكن ذهنياً مجرداً - كما أشرنا فى المقدمة - وإنما كان - بسخريته وتهكمه - يلامس واقع الناس، ويتيح فرص الإسقاطات والتأويلات لقارئيه ومشاهديه المعاصرين، الذين عاشوا فترة سياسية حرجية، كانت السلطة فيها فردية، وتؤمن بفرديتها المطلقة المنزهة عن السقوط فى مزالق الحكام الآخرين، ومن ثم، كان يسعدها

التأليه وزياد التمجيد، كما كان يريها صمت التفكير. ولعل
اطراح المنطق التجريدى والاعتصام بالتجربة الإنسانية
الواقعية، أو المحتملة الوقوع، سمة من أبرز سمات المسرحية،
بل غالبية مسرحيات فتحى رضوان...

ولعل نقطة الضعف التى تلوح فى شخصية البطل زهمو،
تتمثل فى أنه لم يكن إنساناً مثالياً فقط، وإنما كان لحظة
تجسيد للمثالية المطلقة التى لا تعرف التردد، أو المحايلة، أو
المناورة بالقبول والرفض. ولو كان زهمو تردد لحظة واحدة،
وناقش - كسياسى ناجح - ملابسات المنصب المعروض عليه،
ثم رفضه، لكان أميل إلى الطبيعة البشرية. إلا أن فتحى رضوان
تجلى فى معالجته سياسياً أخلاقياً، لا كاتباً مسرحياً متمرساً
يستطيع أن يصور - بنجاح - لحظة ضعف بطلة، دون أن يترك
فى النفس أثراً له كسياسى متردد قابل للمفاوضة وخيانة
مبادئه، مما يمكن أن يوحي لنا بأنه انتهازى برجماتى...

هذا. ولم تكن هناك حاجة شكلية إلى تقسيم المسرحية ذات
الفصل الواحد إلى أربعة مشاهد، مادامت الأحداث تتتابع فى
مجرى زمنى ومكانى متصل الحلقات، وخاصة إذا ما أدركنا أنه
لم يعد دخول أية شخصية إلى الموقف أو خروجها منه مشهداً،
كما كان الحال فى بناء المسرحية الفرنسية النيوكلاسية مثلاً...
وعلى نحو عام، فإن مسرحية «إله رغم أنفه» - كغالبية

مسرحيات مؤلفها- يمكن أن تنتمي إلى مسرحيات الأفكار التي شاع نمطها في أوروبا خلال النصف الثاني من القرن الماضي، وكان رائدها هنريك إبسن، وأبرز فرسانها برنارد شو الذي تأثر به كاتبنا المصري. إذا كانت المسرحية - قبل شيوع هذا النمط- تعتمد في بنائها على قيام ثلاث مراحل متتابعة ومتداخلة. وتتمثل المرحلة الأولى في البدايات التي تعنى العرض ونقطة الانطلاق، ثم تتلوها المرحلة الثانية التي يتأزم فيها الموقف ويبلغ ذروته، وبعدها تأتي المرحلة الأخيرة لتقدم حل الأزمة...

أما مراحل بناء مسرحية الأفكار فهي ثلاث أيضاً، تتشابه فيها المرحلتان الأوليان مع نفس المرحلتين في المسرحية التقليدية السابقة، ولكنها تخالفها في المرحلة الثالثة التي تتميز بالمجادلة وعدم الاهتمام بطرح حلول للأزمات المنشارة، أو المواقف المعقدة، إنما تولى عنايتها بالجدل الذي يعقب الأزمة، والذي يمكن أن يطول، ويكون أهم مرحلة في المسرحية، تدل على طول باع المؤلف.

ولو كان فتحى رضوان- من هذا المنطلق- قد توفر على التأليف للمسرح، ولم تتجاذبه نشاطاته القضائية القومية، والمناوشات السياسية، لكان فيه للمسرح العربى شئ غير قليل من برنارد شو.

ولنا أن نتساءل بعد استعراض الخبر الصحفي المستلهم،
وفحوى المسرحية ومغزاها المعرفي: ترى، كم حاكماً في تاريخ
مصر الطويل تمسك بإنسانيته كإنسان، ورفض التأليه، وغضب
للحق والخير والجمال، وحمل فأسه، وحطم بنفسه تماثله التي
نحتها المنافقون له في صور مادية وأخرى أدبية، وواجه شعبه
كفرد ينتمى إلى دولة، وليس هو وحده كل الدولة؟؟... ترى كم؟؟

بيليو جرافيا عن مسرحيات فتحى رضوان

١- المسرحيات الطويلة

١- دموع إبليس (أربعة فصول). القاهرة: دار المعارف،
١٩٥٦.

عرضتها فرقة المسرح القومى فى دار الأوبرا (الخدوية) فى
موسم ١٩٥٨/٥٧ من إخراج نبيل الألفى.

٢- أخلاق للبيع (أربعة فصول). القاهرة: دار الهلال (كتاب
الهلال- العدد ٧٩)، أكتوبر، ١٩٥٧ (بالإضافة إلى):

٣- عشر شخصيات يحاكمون مؤلفاً (فصلان). نفس
المجلد السابق.

أخرجت فى البرنامج الثانى بإذاعة القاهرة.

٤- شقة للإيجار (أربعة فصول) القاهرة: دار التحرير للطبع والنشر (سلسلة كتب للجميع) يونية ١٩٥٩.

عرضتها فرقة المسرح القومي، في موسم ١٩٦١/٦٠ من إخراج نبيل الألفي.

٥- الحائرون (ثلاثة فصول). القاهرة: دار الهلال (سلسلة روايات الهلال- العدد ٢٧٨)، فبراير ١٩٧٢.
(بالإضافة إلى:)

٦- يابندر (ثلاثة فصول) نفس المجلد السابق. ولقد أعيد نشرها تحت عنوان آخر:

ناظر وقف، القاهرة: هيئة الكتاب (سلسلة مسرحيات مختارة، ١٩٧٢).

٧- فاتح الأندلس (لم تنشر)

٨- أوديب حراً (لم تنشر)

ومسرحيات أخرى مجهولة.

ب - المسرحيات القصيرة

١- إله رغم أنفه (عرضتها فرقة المسرح القومي في موسم ١٩٦٢/٦٢، مع مسرحيتين أخريين تاليتين) وهذه المسرحية من إخراج محمد عبد العزيز.

٢- ليتها مات.

٣- الميت الساخر.

٤- المحلل.

المسرح القومي ١٩٦٢/٦٣، من إخراج نور الدمرداش.

٥- الجلاء والمحكوم عليه بالإعدام.

المسرح القومي ١٩٦٢/٦٣، من إخراج سعد أردش.

٦- الصغار والكبار، مجلة «المجلة». القاهرة: العدد ١٠٩،

يناير ١٩٦٦.

٨- أصل وصورة. مجلة «المجلة». القاهرة: العدد ١١٣، مايو

١٩٦٦.

٩- السفير المخطوف. جريدة «صوت العروبة» بيروت:

العددان ٣٦٥٧، ٣٦٥٨، ديسمبر ١٩٧٠.

١٠- مومس تؤولف كتاباً، ومسرحيات أخرى. القاهرة: دار

المعارف (سلسلة «أقرأ» العدد ٣٣٩) مارس ١٩٧١.

وتتضمن المجموعة:

١٠- مومس تؤولف كتاباً.

١١- المطاردة المقلوبة.

١٢- موعظة آخر الليل.

١٣- النحر والموت.

١٤- إحترس من الكلب.

انکسار بطل «یمیت ویحیی»
عند نجیب محفوظ

قبل أن يهتدى نجيب محفوظ إلى الجنس الأدبي الأمثل والأنسب لطاقاته الخلاقة، ومكوناته النفسية والاجتماعية، أخذ يتردد في جولة قلمية - لم تدم طويلاً - على الشعر، والفلسفة، والسياسة، والتاريخ، بحثاً عن ذاته الإبداعية... إلا أنه لم يتابع الكتابة في كل مجال تحاور معه من قبل، وإنما اقتصرت مواهبه أصول تلك المجالات وتمثلتها في جنس أدبي واحد، عكف على تجويده ومتابعة تحركاته التجديدية والانتكاسية على مسرح التعبير الفني في الداخل والخارج، حتى أينعت رواياته ومواليدها الأقصوصية، وقد توافرت في صنعتها، مذاقات الشعر، والفلسفة، والسياسة، والتاريخ، والاجتماع... والفن.

وقبل أن يلج نجيب محفوظ ميدان التأليف المسرحي بتجاربه المحدودة، كان اسمه قد سبق إلى التعريف به أدباء مجتهدون، قاموا بإعداد أهم رواياته إعداداً مسرحياً، كـ «زقاق المدق»، و«بداية ونهاية»، و«بين القصرين»، و«قصر الشوق»، و«خان الخليلي»، و«الرص والكلاب» وغيرها. ويغض النظر عن أزمة التأليف المسرحي التي حملت هؤلاء المعدين على البحث عن مصادر علاج مُسَعِّفة، فإن روايات نجيب محفوظ بطبيعتها، مشبعة بمواقف وشخصيات، وحوارات، ومناخات درامية الطابع، تُغري نوى الحس المسرحي بمسرحتها، وتغيير وسيلة أدائها

الأصلية التي خلقت عليها، إلى وسيلة أخرى سمعية وبصرية. وكان في ذلك إحياء خفى إلى الكاتب لأن يتهياً لمجى الفرصة النفسية والاجتماعية، كي يجرى بذاته بعض المحاولات المسرحية التي قد تشجعه على المضي قدماً، أو تقنعه بالتوقف... والإمساك.

وحينما وقعت نكسة يونية عام ١٩٦٧، كشفت عن جرائم عسكرية خطيرة، وفضائح أخلاقية شائنة، وشعارات خاوية لا مبالية، مما مرط الشرف القومى فى أحوال المهانة والخزى، وأذهل الضمائر الحية، وأحبط الحس الثقافى اليقظ، وأحال المناخ العام - الذى كان بطبيعته خائفاً قبل النكسة - إلى مناخ كابوسى قاتم ينعب بصيحات الانتحار، وأصلح ما يكون لتوالد أشباح الهستيريا فى الأدمغة الواعية...

وكان من الطبيعى، أن ينعكس ما جرى، فى الآداب والفن على نحو جارف وبارز، كاحتجاج عارم ضد عار الهزيمة وعواملها التى خلطت الوهم بالحقيقة، والضلال بالصدق، ومفاهيم الحرية والعدل بألفاظ ركيكة متهافئة المدلول. إلا أن رد فعل السلطة بقبضتها الفولاذية أوقف اندفاع تيار الاحتجاج المحتمل، والسخط المتوقع، وسمح للمتسرب منه بأن يكون متوارياً، وخافت الجرس، وأن يكون رمزياً موعلاً فى غموضه حتى امحاء القسمات، ومن ثم، لم يجرؤ ضمير معذب على

المطالبة بتعليق المشائق ومحاكمة المسؤولين عن وقوع الكارثة المهولة التي أقيمت لها المواكب، وتَهليلات الزياط ومهرجانات النفاق، وكأنها (نصر)، ولكنه مقلوب رأساً على عقب!! تُرى... بعد أن غابت طويلاً أمام الفكر الموضوعي الحر، باحة استقراراته، ولم تعد الثقة هي محك التحكيم، هل يتابع نجيب محفوظ بناء نقوده الاجتماعية على نحوها الجارى، وقد طفحت نفسه بغتة بمرارة الفجيعة القومية، وهو الفنان السياسى؟؟ أم ينخرس تماماً، ومعه عذره المباح؟؟.. أم يكون صادقاً مع أحاسيسه المخلوطة التي شوشتها النكسة، ويبحث لتفريغها عن أدوات تعبير مناسبة، يستوحىها من قوالب صمويل بيكيت وأنداده من العبثيين، حتى يتلاءم الشكل اللامعقول، مع ما يثقل النفوس من أخلاط الهلوسات والمشاعر اللامعقولة؟؟

الحقيقة، أنه قبل أن يستفيق خياله من غشية الصدمة التي سببتها الهزيمة العسكرية المثالية فى سلبياتها، عكف - بين شهرى أكتوبر وديسمبر من عام ١٩٦٧ - على تفجير مكبوتاته فى مجموعة من الأقاصيص التي وضع فوقها كلها عنوان أولاهها، وهو «تحت المظلة»، بينما كان هو تحت سقف رقابة داخلية، تتأرجح بين عدة أقطاب مغناطيسية متجاذبة، يقودها اللاوضوح، وسط القلق، والتمرد، والرمز، والانتهاام، والأمل، والإحباط، والحلم، واليقظة، والمجهول، والغضب، والتلميح،

والتصريح، والسرحان، والمرارة... إلخ.

وهذه المجموعة - التي تترسخ بأصداء الهزيمة - تتألف من ست أقاصيص، يتبعها خمس مسرحيات قصيرة من نوات الفصل الواحد، استهلتها مسرحية «يميت ويحيى»، التي نعرض لها هنا، كأول عمل إبداعي مسرحي كتبه نجيب محفوظ...

* رفض المصير

يكاد عنوان (المسرحية) نفسه يوحي بأنه جاء على غير المؤلف الذي درجت على سماعه الأذان، بأن يكون الإحياء سابقاً على الإمامة، مثلما وردت في ذلك ما يزيد على عشرين عبارة قرآنية كريمة. وهذا القلب في المؤلف قد يثير التساؤل بعد قراءة ما نسميه مؤقتاً بالمسرحية - عن يقوم بإمامة الحي الكائن في الوجود، ثم بإحيائه على النحو المجازي المحدود، لا الديني المطلق. ولعل في ذلك ما يشير ضمناً إلى العملية التكرارية التي تجرى على أرض واقع جغرافي محدد خلال حقبة عديدة من عمره المديد، الذي يتسلسل في حلقات من الموت والحياة... (ويقيناً، سبحانه الله وحده الذي يميت ويحيى)...

أو لعل ضمير المؤلف - أثناء الكتابة - كان ينطوى على معنى هائل، لا سبيل إلى التعبير عنه، إلا أن يوجزه في عنوان بسيط، تركه ليعلق عليه المفسرون رؤاهم المحتملة.

ومسرحية «يميت ويحيى»، يمكن تقسيمها - رغم التماسك

العضوى- إلى حركتين: تتمثل أولاهما فى تحليل أعراض العلة الإشكالية القائمة، وأخراهما فى الوصفات الطبية المقدمة للتداوى والانتهاى بالاختيار الفردى..

وتبدأ الحركة الأولى بانفراج الستارة عن منظر تجريدى، يتألف من مستويين: أحدهما أمامى، والآخر خلفى. وفى جانب من المستوى الأول - المضاء والأوسع مساحة - تنتصب نخلة، توازيها فى الجانب الآخر ساقية معطلة. ولعل هذين العنصرين الزراعيين يرمزان إلى الأرض الصحراء، التى يرويها النهر، لا المطر، وكأنها الآن الوطن يرين عليه وجوم الحاضر الذى ألزمت به الظروف القاهرة..

أما المستوى الخلفى الأعلى من خشبة المسرح، فيكاد يناقض المستوى الأول فى بعض مناحيه، ويمائله فى بعضها الآخر، إذ تغشاه ظلمة، تلوح خلالها أشباح لأناس رقود، وآخرين موتى أو نيام.... وبهذا، يتمثل الماضى فى مقابل الحاضر، على نحو نقشى معالمه البشرية، عمن ماتوا وفنوا، ومن ماتوا ولكن لاتزال تنبض عنهم ذكرى دائمة فى الحياة...

وهع انفراج الستارة، وتحديد المنظر لموقع الأحداث تلوح فتاة حسناء فى ثياب لا تدل على انتماء إلى بقعة جغرافية معروفة، أو حقبة تاريخية معينة، وإنما أريد لها بهذا أن تعيش فى المطلق، هرباً من الإيهام بالحاضر...

وتتمشى هذه الفتاة - التى لم يطلق عليها اسم، مثلما لم يطلق على بقية الشخصيات - بين النخلة والساقية، وقد تملكها حيرة المستنكر وحزن المتألم، لما يتراعى إلى سمعها الآن من ضوضاء اقتتال ناشب بين اثنين، تتخلله أصوات الضرب والشتم والتهديد والوعيد، مما يمكن أن يوحى للمشاهدين - أو القارئين - المعاصرين أن فى ذلك الاشتباك رجوع صدى للمعركة التى دارت رحاها فى واقعهم منذ أشهر قليلة. وهذا الإيحاء، يستدعى بالضرورة، أهم شخصيات تلك المعركة الفعلية، وأبرز ملامساتها لإجراء عملية إسقاط شبه حتمية، وإلا كان هذا العما المسرحى بذاته، وبدون تلك الملابس محدود المدلول. ويعنى ذلك، أنه يصعب على القارئ - من غير العرب القريبى العهد بزمان النكسة - الاستدلال على مغزى المسرحية، بسبب ارتباطها العضوى بظرف قومى تاريخى محدد، لا بد من الإلمام به، ومعايشته عقليا ونفسيا قبل تذوقها، حتى وإن صعب تفسير مراميها. من ثم، نحس أن نقطة الضعف فى تلك المسرحية تكمن فى أن محاولة إكسابها صبغة التجريد، عجزت عن جعلها رمزا مطلقاً، يعيش فوق حدود العصر والموقع... ولهذا، ستبقى صدى لوضعية تاريخية لا بد من التعرف عليها مسبقاً، مادامت جذور المسرحية ظاهرة فوق السطح، لا مدفونة - كما كان يتوقع لها - فى أرض فكرية مجهولة، التحم زمانها بمكانها...

إن الفتاة المكروية تستعيز- في مونولوج قصير- برب
السموات من شرور هذا الاحتراب، وتسأله الكفاية من الأمان
والطمأنينة. وهي في تلك المناجاة تبدو ذات فطرة دينية، كما
تبدو مترددة في تسبيب همها الدائم: هل يرجع إلى إثم قديم؟ أم
إلى بلاء مركب في دمها؟ أم إلى غياب الإرادة الصحيحة القادرة
على إصلاح الأخطاء التي تقع؟؟

وفي هذه التساؤلات الاستنكارية، تلخص الفتاة - أو قل
مضر الآن- مشكلتها التاريخية التي يكتنفها جزع دائم، لم
تستطع أن تعزوه إلا إلى واحد من ثلاثة احتمالات: أولها-
كثانيها- ناتج عن حس ديني عميق، يؤمن بتوارث الذنوب، وأن
الذنب الفادح عقابه بلا نهاية، وكأنها بذلك تكفر عن خطيئة
الإنسان الأولى... أم ترى، أن القدر الجبار قضى بأن يكون هذا
العذاب التاريخي جزءاً من صميم تكوينها وطبيعتها، ولا مهرب
من حتمية وقوعه إلى الأبد؟؟.. وهذان الاحتمالان اللاهوتيان
الذان يقعان بين الأزل والأبد، ويعتبران ميراثاً دينياً، يليهما
الاحتمال الأخير العلماني الذي يرى بأنه لم يقيض لها المصلح
المستتير القادر، الذي يستطيع بعقلية الواقع، وإمكانات العصر
الفكرية المتاحة، أن يجنبها ما تقع فيه دائماً من إحن وأزمات
متتالية، تحييها كي تميتها، ثم تحييها... وهكذا نواليك... وكأنها
صورة سيزيفية مكررة...

وفى اللحظة التى تلوح فيها الفتاة محسورة، وقلقة على الفتى الذى يحارب عدوه فى الخلاء (ولربما كان سيئاً)، ينقذف من الخارج، وكأن قدماً جبارة دفعت به فى عنف مهين، فيرتدى مغمشياً عليه تحت النخلة. وتهرع الفتاة إلى الفتى المهزوم وتمسح على خده فى حنو، بينما هو يناديها مرة بأبى، وثانية بأمى، ومرة أخرى بزوجتى، وكأنه يستجير - من عظم الوجيعة - بأقرب الأرحام إليه.

ويدور حوار طويل بين الفتى والفتاة، يتسم بالعبارات القصيرة المتبادلة فى ايقاع متسرع، وهى تحمل دلالات مركزة، ومعانى تكاد أن تتكرر، حتى لتوشك أن تفضى فى النهاية إلى الملل، رغم أن كل سطر فيها يكاد يشير إلى ضمنيات واقعية..

إن الفتاة التى تشفق على الفتى من مغامراته الخائبة، تحضه على الاسترخاء فى حضنها حيث الدعة والدفء، والأزهار المتألقة، والثمار اليانعة، وحيث المنجاة من الصعاب. «ليتك تقنع بصدرى ملاذاً لك من متاعب الدنيا». ومع أن الفتى المنكسر يبين عن هواه بها، ويقرها على عطاياها السابغة، إلا أنه - بعد أن يتحسس رأسه وعنقه من شدة الألم - يرى فى الركون إلى كنفها ما يؤدى إلى الضعف، والمهانة، وترهل العضلات، وتثبيط الهمم، والقضاء على الآمال العريضة. ومن ثم، فهو يؤثر على دعوتها، الانطلاق، والاستقلال بالرأى، والثقة

الزائدة بالنفس، والمغامرة عند «حافة هاوية الخطر حيث احتمالات الموت والحياة». وكلما أَمعن الجدل في مساره، أحسّسنا بالمجابهة تحتد بين الإغراء بالمسالمة والتنعم بالسلام، وبين النزعة الفردية إلى المخاطرة وتحقيق الانتصارات العسكرية والمجد التاريخي، دون اعتبار لما يتمخض عن ذلك من ضحايا وكوارث..

وفي غضون هذا الاحتداد تنهه الفتاة بالأنانية، والشوق اللاهب إلى رائحة الدماء، وإلى حيث « فظاظة الخلاء»، و«الدم، والتشرد، والغبار»، و«الوجه الملطخ بالدماء المثير للرعب»، وإهالة «التراب على رجل من الرجال لدى زلة قدم». ويرد هو على ذلك بأنه رغم إيمانه بها، يخشى جانبيتها المدمرة، التي تؤدي إلى الجبن، وعمى البصر، وتلاشى الآمال في الدعة والخمول، مما يتناقض مع سعيه إلى تحقيق «زلزلة هتاف النصر فوق جثث الشهداء».

ويتمحك الفتى المهزوم متأسياً بأمجاد أسلافه، راغباً في الاقتداء بانتصاراتهم الحربية الباهرة، غير أن الفتاة تستنكر في حسم تطلعه إلى الوراء حيث الخواء والموتى، بل والموت نفسه الذي يعد عدوها، «وعدو الحياة الأول». ولكي تثنيه عن تعلقه بوهمه وترده إلى حال واقعه، تذكره بالحرب التي أهاجها ولم يكن مهيباً لها، وكان يعتقد أنها جولة من جولات المزاح الذي

حذرت من اعتياده والمغالاة فيه، حتى أصبح جزءاً من تكوينه
النفسى وممارسته اليومية:

«الفتاة: لقد أشعلت غضبه بمزاحك...»

الفتى: المزاح من أداب حياتنا، فكيف يكون جزائى ضرباً
أليماً موجعاً!!» (ص ١٣٥).

ولاشك أن تلك الغمزة الكاوية التى تعمدتها المؤلف تحرض
قارئى المسرحية على الرجوع إلى مخزونات الذاكرة، للوقوف
على آثار متبقية من ملابسات حرب يونية، والتى تستعاد -
بلاشك- وهى مهياة للتوازي والتماثل وإثارة الأوجاع.

وقبل أن تغادر الفتاة، وهو لا يزال متشبثاً بعناده، تترامى إلى
سمعه قهقهات عدوه المنتصر فى وحشية ساخرة، كأنها لطمات
على وجهه، تتحداه وتستفز شعوره بهزيمته. ومرة أخرى، ينفر
إلى المسطبة غاضباً، سائلاً أهلها أن يجيبوه. ولكنه - كالعادة -
لا يتلقى غير رجوع صدى تساؤلاته عن ماهية الحقيقة، وعن
طبيعة البطل، هل هو المحارب، أم المسالم... وبعدئذ، يرتد عنها
مطالباً بطبيب...

وهكذا، عمدنا الإطالة فى استخلاص رؤيتى الفتاة والفتى
المتعارضتين إزاء القضية المطروحة، والمحقونة بأبرز أزمات
العالم الحقيقى الذى كان يحتوى المواطن المصرى نجيب
محفوظ، مثلما يحتوى بنى قومه....

ومن الملاحظ، أن هذا الجزء من المسرحية الذى يقوم على نحو ليس غامضاً تماماً فى الاستدلال على مرموزاته، يخشى فى جزئه الأخير أن يناقش المقترحات العلاجية التى قدمت فى الواقع الفعلى نقاشاً مفتوحاً أو شبه مفتوح. لذا، راح يتخفى فى مزيد من تلافيف الرموز حتى استبهم. وكأن مرجع ارتياح المؤلف لهذا الالتباس دافعان من التخوف الذى كان عمدة الشاعر عصر ذاك. والتخوف الأول هو أن تأتى المناقشة تقريرية ومباشرة وأقرب ما تكون إلى التقرير الصحفى، أما ثانيهما فظرفى، وهو أن حراس النظام السياسى عصر ذاك لم يكن يسمحون برفع أصابع الاتهام معلنة واضحة، ولكن كانوا لا يمانعون من لجوء شطر من المعارضة إلى استخدام تورية التورية، حتى تلتبس المعانى وحتى يمكنهم التعامى عنها، إن هم لم يدركوا تماماً...

* الاختبارات الصعبة

ويجئ الطبيب الملتحى المجهول الهوية بالنسبة لنا - ولكنه يكاد معروفاً للمؤلف وحده - ويجرى حواراً جدلياً مع الفتى القلق، الباحث عن طريق الخلاص ودحر عدوه المنتصر.. ويتكلم الطبيب عن الوباء الذى دهم أفراد الشعب كلهم - بمن فيهم هو - وأخذ يهدد رجال الدولة أنفسهم حتى أفرعهم، فنشطوا يجندون الأطباء لمقاومته. ومن خلال تراشق الحوارات السريعة بينهما،

يستخلص الطبيب الممرض من إجابات الفتى الممرض، اثني عشر عرضاً، هي أعراض الوباء الكاسح، والذي يبدو أنه سبب الهزيمة، وتتحدد تلك الأعراض في:

١- المحاورة والمداورة، ومراوغة الوصول إلى الهدف مباشرة.

٢- المجاملة بلا قدرة على إتيان الفعل أو توافره.

٣- التباهي بالأصل العريق وانجازات السلف العظيمة.

٤- إدعاء التحمس لظروف العصر.

٥- الهرب من مواجهة الصراحة إلى التمارض.

٦- المبالغة والتهويل.

٧- الصمت كمهرب من الإحراج.

٨- الضحك بلا سبب.

٩- التمويه عن طريق الاستغراق في الضحك رغم التأكد من وضوح أعراض الوباء.

١٠- مهادنة المتحرش به سوءاً، والتحريش بمن يحسن

معاملته

١١- الغضب حيث يستوجب الحلم.

١٢- الهذيان اللفظي بإصدار أصوات كلامية، لامدلول

لموساً لها..

ولاشك أن تلك الأعراض الوبائية التي عدها الطبيب - والتي

رزى بها كل فرد فى المجتمع، حتى هو نفسه - لا تدل على نواقص مادية أو اقتصادية، وإنما انحصرت كلها فى السلوكيات والمعنويات المرضية التى أصبحت نمطا مجذرا فى الثقافة الاجتماعية العامة، يمارسه الزعماء والقادة والرعايا جميعا، مما سهل على الأصحاء من الأغيار، دحرهم وإذلالهم. وهى - كما هو واضح - علل مزمنة يصعب افتقار إحداها فى جسم المجتمع المصرى، والتى أدت بالحتمية - وقتذاك - إلى كارثة الهزيمة الحزيرانية.

ويقترح الطبيب على الفتى - الذى دلت ثرثرته على أعراض المرض الوبائى المنهك - أن يتداوى بدواء واحد ناجع وفعال، ومجرب، ولا بديل له. وهو أن يسير على يديه، ويسمع بعينه، ويرى بأذنيه، ويتذكر بعقله، ويعقل بذاكرته. وكأن الطبيب يذكر مريضة بتبعية زعامته التى هى إمامة للشعب، وبأن فساد السمكة - وبالتالي علاجها - يبدأ من رأسها..

ثم ينصرف الطبيب مشكورا إلى حال سبيله، تاركا الفتى يفكر فى العلاج المقترح، والذى يبدو - كما هو واضح - قلبا متهمكا لمنطق التوظيف الحقيقى لأهم أعضاء الجسم المستخدمة فى إدراك الواقع، مادام المروض يعتقد - خطأ - تمام الاعتقاد أنه يوظف أعضاءه تلك على النحو الطبيعى النموذجى، ولكن لا تأتيه من وراء ذلك غير الهزائم. ولعل فى هذا القلب الشاذ ما

ينبذه إلى تصحيح ممارساته، حتى يكون قادراً فعلاً على استيعاب الحقائق وتحقيق طموحاته...

ولا يكاد الطبيب يختفى، حتى تتفجر قهقهة العدو تستهزئ بالفتى المغلوب، فيستشيط غضباً على غضب، ويعقد العزم على إخماد الصوت الكريه، وتأديب صاحب، وعندئذ، يدخل رجل عملاق، بادی الاعتداد بنفسه، ويبتسم للفتى فى تودد، مدعياً صداقته، ومعرفته السابقة به، ويشيد بقدرته على مساعدته فى الانتقام من عدوه، لأن وظيفته التى اختارها هى إقامة ميزان العدالة فى العالم. ويتأبى الفتى على رغبة العملاق فى مساعدته، معلناً أنه تلقى الضربة وحده، وعليه بالتالى أن يكون وحده المسئول عن ردها...

ترى من يكون العملاق؟؟ إن التفسير النقدى يتردد طويلاً عند محاولته إتاحة فرصة للإسقاط السياسى المتوقع، وخاصة عندما ينسب العملاق إلى نفسه علاقات غامضة، كادعائه بأن أسرته كانت لها بأجداد الفتى أواصر مودة قديمة، وأنه هو شخصياً جزء من المكان حيث رزقه وأصهاره (؟؟؟) مما يستبعد من الذهن أن يكون المرموز له، هو إحدى القوتين العالميتين كما رأى بعض النقاد... إنه إحداهما - على ما يظن - ولكنه ليس إحداهما تماماً بعد الصلات الغريبة التى ألحقها المؤلف بحديث العملاق عن شخصيته، وكأنه بها يعتمد

تخفيته والغازه...

وبعد أن يقتصد العملاق جيداً إلى صوت القهقهة الساخرة المتراعى من بعيد، يكشف - وهو مسرور - أن صاحب الصوت هو أحد أقربائه من ناحية الأم، وأن لهما ذكريات طفولة سعيدة لا تنسى. ولهذا، يتراجع عن موقفه المعضد للفتى، ويستبعد نية الانحياز له في قتاله، مفضلاً أن يكون رسول سلام بين الخصمين المتحاربين إكراماً للفتاة الجميلة الحكيمة، وتقديراً لصلة قرباه بالطرف الآخر، حتى ولو عده الفتى بذلك، معتدياً وقاطع طريق. بل ويروح العملاق يثنى على عدو الفتى، ويراه شاباً ضحوكاً، خفيف الروح، يحب المزاح مثلاً يحب الحياة الآمنة، وأنه «لا يكشف عن مكنون كنوزه، إلا لمن يحسبه ويفهمه». (؟)

وتتدخل الفتاة - التي لا يهمها شئ في الوجود سوى الحب - في المجادلة الناشبة بين الفتى العنيد المصمر على قطع المفاوضات الاستسلامية، وبين العملاق الراغب في فرض حلف ثلاثي متصالح يرأسه - وبعد أن تتلاشى قهقهة العدو المتهمكة، ينصرف العملاق في صحبة الفتاة المؤيدة له، تاركين الفتى وحده يفكر في هدوء، لأن المجادلة بطبيعتها تحرضه على مواصلة العناد والمكابرة. ومرة أخرى يستغيث الفتى - المصمم على القتال وحده - بأهل المسطبة، ولكنه - كالعادة - لا يتلقى

إلا صدى ما ينطق به...

ثم يدخل على الفتى - المتخبط بين روح الاندفاع والعجز
الفردى - شحاذ أعمى، يتحسس طريقه بعكاز يمسك به، وفى
بداية التعرف، يتناكف الرجلان على الكلام حول من نادى على
الآخر. وبعد المهادنة، يحكى الشحاذ طرفاً من ماضية الذى
ينطوى على إلماحات سياسية تتعلق بالأنظمة الحكومية
الأساسية فى العالم فقد ألحق ذات يوم بملجأ، كان ناظره فظاً
غليظ القلب، ولصا لا يستحى.. وكان وجود الشحاذ على رأس
المتمردين ضد الناظر السيئ، سبباً فى فصله من الملجأ، إلا
أن هذا الفصل جعله يحس بأن الحرية الشخصية، هى أقيم من
الأمن نفسه، كما علمه الانعتاق من أسر القهر أن يرى بأذنيه،
وأن يسير على يديه، وذلك - كما نلاحظ - بعض النصيحة
العلاجية التى أسداها الطبيب للفتى من قبل، ثم أعيد الشحاذ -
كما قال - إلى ذات الملجأ، إلا أن ناظره الجديد - هذه المرة -
كان عادلاً رحيماً، ومولعاً بالنظام إلى درجة التطرف: «الآكل
بميعاد، والشرب بميعاد ولا (مؤاخذه) بميعاد، والنوم بميعاد...»
(ص ١٦٥). إلا أن الشحاذ - الحبيس هذا النظام الصارم
والعادل فى نفس الوقت، والذى قد تشتم فيه نفثة التطبيق
الشيوعى - لم يتمرد عليه - حتى لا يغالط ضميره - وإنما
فضل الهرب منه، كى لا يتحول إلى حجر أصم. وبهذا، أصبح -

مرة أخرى - طليقاً وسعيداً بحريته، وإن اضطر إلى أكل اللقمة العفنة، فوق التراب مع الحشرات.

وبعد أن يقدم الشحاذ مجملاً لسيرته الذاتية - على نحو يتقافز فوق حافة التغامض - ينصرف عامداً، غير أنه برغبة الفتى في استبقائه، والاستزادة من تجاربه - ذات التعريضات الأيديولوجية- التي أثارت إعجابه...

* القرار

ولا يكاد الشحاذ يتوارى عن المكان، حتى يعود العملاق ومعه الفتاة، بعد أن تركا للفتى الرفض، فسحة من الوقت للتفكير والاعتناع بالرأى المطروح. وفي حزم أكيد، يصيح الفتى: «أيها السيد الذى يحب الشر، ويحب الخير أحياناً لحساب الشر. أيتها السيدة التى تحب الخير، وتحب الشر أحياناً لحساب الخير. إليكما رأى النهائى: سأصون كرامتى حتى الموت». (ص ١٦٦).

وتخفى الفتاة وجهها بكفيها واجفة، وكأنها تحتج على تهوده، ويصف العملاق مقولة الفتى الحاسمة تلك، بأنها «شعار الوفاء الذى فتك بملايين الحمقى»، وكأنه بذلك ينوى به شراً، عقاباً له على موقفه الرفض، والذى يعد اندفاعاً وطيشاً مرضياً. ويروح الفتى ينمى «ينابيع الحياة الحقة»، التى يتهددها المحل، و«أشواق القلب الخالدة» المعرضة للخسران، وكأنه صمم على

خوض المخاطر، ومنازلة عدوه على مسئوليته الشخصية...
وحينما تعلو القهقهة الهازئة - للمرة الأخيرة - ينطلق الفتى
نحوها في عزم وتحد، إلا أن العملاق يتصدى له، ويدفع به بشدة
إلى أعماق المسطبة المظلمة، حتى يختفى في غيابتها، ولكنه
سرعان ما يرتد عنها متدحرجا، كأنه كرة من المطاط ارتطمت
في جدار. وعلى عجل، يلطم أشتات نفسه، حتى يتماسك ويقف
على قدميه، وقد رنحته بقية إعياء. وكأن ارتطامه بظلام
المسطبة، قد أيقظ أهلها الرقود، وأحيا موتاهم الذين أخذوا
يفدون إلى الأمام متناقلين، واحداً وراء الآخر، حتى تكتظ خشبة
المسرح بهم رجالاً ونساء كثيرين، مما يزاحم العملاق ويدفع به
بعيداً بعيداً رويداً رويداً، إلى أن يغيب في الناحية التي تنبعث منها
القهقهة الساخرة...

وما أن يفيق الهامدون جميعاً، ويعود إليهم وعيهم بالحياة،
حتى تنتصب قاماتهم وقد دب فيها الحماس للقتال، ويتقدم
الفتى مسيرتهم، ميممين شطر العدو، وقد راحت أقدامهم
تضرب الأرض في عزم وصلابة، إلى أن يختفوا كلهم، تاركين
الفتاة وحدها، تصفى في حزن، وترمى ببصرها المشفق حيث
كانوا يغيبون عن عيونها، وكأنها تتساءل: هل بعد الإحياء من
الموت - أو بعد الصحوة الكبرى للنار - تستطيع المخاطرة
الجديدة، أن تحقق آمالها في النصر والمجد القومي الخالد؟؟

* الحوار المعقول والرمز العقيم

إن الشكل الذى استخدمه نجيب محفوظ لتضمين أفكاره ومشاعره التى تكاثرت واختلطت فى ذهنه ووجدانه، عقب النكسة، ليس هو القالب الدرامى المسرحى الذى اصطلح عليه منذ قرون، ولا تكتمل عناصره الخاصة بماهيته، إلا بالتحامها بعناصر إخراجه أمام مشاهديه. وإنما هو شكل إيهامى فى مسرحه، بما استعان به من خواص درامية خارجية، كأن يكون كله حواراً، وأن يكون مطعماً بالإرشادات المسرحية المفسرة لمكانية الزمان، ولتحركات الشخصيات وبعض ردود أفعالها. ولهذا، كان دخول الشخصيات إلى المنظر أو خروجها منه، خاضعاً للضرورات التى تنظمها حدوده خيالية، وليس منطق السعى إلى تصنيع حياة درامية، تشع بمناخ العلاقات الإنسانية. ومن ثم، كانت الشخصيات المتحاوررة فى المسرحية شبه تجريدية وليست تجريدية صرفة، وذات بعدين اثنين، وتتبع من العقل إلى العقل، ولا صلة لها متميزة بدفء القلب ونبض الحياة، حتى وإن غمرت بأحداث معاصرة.

إن «المسرحية» تتشكل من مواقف متتابعة، قوامها حوارات ثنائية الشخصيات فى غالبها، وثلاثية فى أقلها، وتتابع كأنها مناظرات مرصعة بأفكار مكبلة بمنطق جاف، على الرغم من انطوائها على عبارات متشاعرة لم تنجح فى التخفيف من برودة

التعقيل المتواصل.

ومع هذا، قلن يضير العمل الأدبي الذى بين أيدينا نفى الصفة المسرحية عنه، بواسطة تصحيح فصيلته، واعتباره قصة خيالية سياسية، مصاغة فى الإطار الشكلى العام للدراما. ومن ثمة، فإنها تتجانس بجوهر طبيعتها مع ما سبقها من ست أقاصيص ضمنتها مجموعة «تحت المظلة»، ولكنها تخالفها فى البناء التشكلى، باستعارتها من الدراما - كما قلنا - الهيئة الحوارية الخالصة، والاستعانة بالإرشادات والتعليمات المألوفة فى النصوص الدرامية، بدلاً من التوصيف السردى المعروف فى الروايات والقصص، ولو كان العمل الأدبى «يميت ويحيى» قطعة درامية صالحة بذاتها للأداء فى المسرح، لما عُهد بها - مع زميلتيها الآخرين «التركة»، و«النجاة» - إلى الكاتب المسرحى المرحوم مصطفى بهجت، كى يقوم بإعدادها، حتى يمكن إخراج الثلاثية على مسرح الجيب عام ١٩٦٩، تحت عنوان عام «تحت المظلة». كما أن نجيب محفوظ نفسه يؤكد لا مسرحية مسرحياته فى حديث طويل وصريح أدلى به لمجلة «الهلال» جاء فيه:

«... إننى كتبت مسرحياتى الخمس التى ظهرت فى مجموعتى الأخيرة، مستهدفاً القراءة أولاً وأخيراً. نعم، قصدت لها أن تقرأ فقط، ولم أفكر فى عرضها على خشبة المسرح على الإطلاق،

ولعلنى أقول- الآن- إن اقتراح عرضها على خشبة مسرح الجيب كان مفاجأة لى... » (ص ٢٠٢).

ولكن إذا ما سلمنا برأى المؤلف الواضح والقاطع، وبطبيعة «المسرحية» نفسها، بأنها أصلح للقراءة منها للتمثيل، فإنها تكون أكثر من ذلك كله، صلاحية للقراءة المسرحية، لأنها قابلة فعلاً بشكلها الحوارى وحركاتها المرسومة للإلقاء المسرح، فهناك ضرب من الأداء يسمى «القراءة المسرحية»، و«مسرح القارئ»، يقدم إلى الجماهير فى المسرح الروايات والقصص والأشعار والتاريخيات والخطابات والسير واليوميات - إلى جانب النصوص المسرحية العادية - وهى مقروءة جهراً بوساطة مجموعة من القارئین الذين يقومون بتلوينها بالنبرات الصوتية الواضحة، والإشارات الجسمية المعبرة...

ولقد سبق أن ألمحنا أن تلك القصة الحوارية - أو المتسرحية لا المتسرحية، إن صح صك مثل هذا المصطلح - ليست تجريدية تماماً، وذلك لصعوبة خلعها عن سياقها التاريخى، ورؤيتها بذاتها. ومن ثم، كان من الحتمى، أن توضع - عند التفسير - أمام خلفية من الظروف النفسية والذهنية التى أنجبته، حتى تكتمل كصورة فنية منعكسة عن واقع سياسى مرحلى معين. ومن هذا المنطلق، لابد من اللجوء إلى الوضعية التاريخية المعاصرة، حتى يكتمل إدراك (المسرحية) ونفشى لنا بعض

أسرارها.

إن ذهن نجيب محفوظ كان ولا شك مشغولا بحقائق ملموسة، وأخرى غير ملموسة، تمخضت عنها شخصياته التي عالجها في عمله، وهي: الفتى المهزوم، والفتاة، والطبيب، والعملاق، والشحاذ، والموتى مع الرقود في الظلام، ثم صوت قهقهة العدو المنتصر. ولعل هذه الحقائق الملموسة وغير الملموسة - التي أمدته بتلك الشخص - تتمثل في مصدرين أساسيين، نتصور أولهما قوى محسوسة ومؤثرة على نحو واقعي فعال فعالية حقيقية، والآخر تجريديا ويعيش مطلقا في الذهن، ولكنه لا بد وأن يتجسد في قيم متحركة في الواقع حتى يمكن استيعابه. أما مفردات هذا المصدر الاستيحائي الأول فهو: هزيمة يونية، ومصر، وعبد الناصر، وإسرائيل، والكتلة الشرقية بأنظمتها وعلى رأسها روسيا، والكتلة الغربية بأيديولوجيتها، وعلى رأسها أمريكا، ثم كتلة عدم الإنحياز بإمكاناتها الايجابية وقصورها السلبي. هذا بالإضافة إلى مجموعة الأمم المتحدة، وكتلة الدول العربية بعلاقاتها التاريخية النابضة بالعراق والانتصارات والنكسات والأمجاد العسكرية والحضارية.

والمصدر الاستيحائي الآخر غير الملموس، فهو المعانى المجردة، أو القيم الأخلاقية واللاأخلاقية التي نكسبها مسميات

دالة وتعيش بداخلنا - أساسا - على نحو متفاوت القيمة، مثل: العدالة، والحق، والعناد، والثأر، والاستسلام، والهزيمة، والنصر، والمجد، والشرف، والوطنية، والخيانة، والآفات السياسية والاجتماعية العديدة... إلخ. وهذا يذكرنا - ولو من بعيد - بالمسرحيات الأخلاقية التي ظهرت في إنجلترا - مثلاً - في القرن الرابع عشر، وكانت تهدف إلى تجسيد فضائل البشر ورذائلهم، مع مجردات أخرى كانت تتصارع وهي مجسدة في صورة شخصيات من أجل خلاص روح البشرية، مثل: الرذيلة، والطهارة، والإيمان، والصداقة، والعمل الصالح... إلخ.

تلك هي المنطلقات المحتملة التي كانت تعتمل في ذهن نجيب محفوظ عندما استولدها شخصياته غير المسماة، ولكن خلع عليها - كالتعبيريين - صفات عامة. وبدلاً من أن يتورط في استخدام الرمزية السافرة الساذجة، التي تسمح بالإسقاط على تسميات للبشر أو للحيوانات - مثلاً - كالأسد - والحصان - والثعلب - والنعامة، على أنها ترمز إلى شخصيات واقعية معروفة تنوب عن الملك، والوزير، والمعارضة، والشعب، لجأ - عامداً - إلى الرمز المغمى الملفوف في ضبابيات تشير الالتباس أكثر مما تشير ملامح يستعان بها على تمييز كائنات سياسية تعيش في الواقع فعلاً. يقول العملاق للفتى: «إني جزء لا يتجزأ من المكان، لي فيه رزق

وصهر، وتربط أسرتى بأجدادك أواصر مودة قديمة» (ص ١٥٠)،
«إنى صديقك أردت أم لم ترد، وإنى قريبه، قبلت ذلك أم لم
تقبله، وأنا أكبر منكما سناً وأعظم قوة، فواجبى أن أجمع بين
ثلاثتنا بعهد صداقة دائمة جديرة بهذا المكان الذى يؤاخى بين
الأحياء والأموات أنفسهم». (ص ١٦٠).

ومن ثم، تنطلق التساؤلات التى لا بد منها - مادام الموضوع
المعالج ليس تجريدياً فى كليته - عن الملموسات المرموز لها: هل
العلاق هو إحدى القوى العالمية، أو صوت العقل كما وصفته
الفتاة؟؟ هل الفتاة هى مصر الطيبة، أم هى روح الهزيمة
والاستسلام، أم صوت الحكمة كما نعتها العملاق؟ هل الفتى هو
عبد الناصر، أم أى محارب عنيد مهزوم؟؟ هل الشحاذ هو الدول
الفقيرة، أم الحاجة الضرورية التى تؤثر الحرية والانطلاق على
الارتباط بالنظام الشيوعى الذى يمثله الناظر الصارم فى ترتيبه
لشئون المعيشة الحياتية؟؟.. والإجابة على كل تلك التساؤلات
تتأرجح بين النفى القاطع، والظن المتردد، ولكنها لا تتخطى
الحدود إلى منطقة اليقين الحاسم. ولهذا، يبقى العملاق عملاقاً
بلا مقابل واقعى مماثل ومحدد الملامح، وكذلك الطبيب طبيباً،
والشحاذ شحاذاً.

وهكذا، تعتمد نجيب محفوظ - إما بدافع فنى شخصى بحث،

أو بدافع خارجي قد يكون الخشية من مخالب السلطة- أن يزيد شخصياته الوافدة إلى الفتاة والفتى، أو مرموزات أفكاره غموضاً ولبوساً، بتغيير ملامح مدلولاتها الحقيقية بإضافات لا تخطر على بال، حتى يتفادى عمليات الإسقاط المتوقعة من أهليه المأزومين فكرياً ونفسياً، ويدع كلا منهم يتخير دلالاته، طبقاً لمكوناته الفكرية والنفسية الخاصة. ولكنه لم يخف تماماً- بسبب توافر الإحساس بالوضعية التاريخية التي تفرض نفسها على الذهن فرضاً- خصوصية الفتى كعبد الناصر، والصوت الساخر كصوت إسرائيل المنتصرة، والأرض كمصر الحزينة المنكسرة، ولا أن يبعد عن الذهن الإسقاط المحتوم على الجدود الموتى الذين يمثلون التراث الحضاري والعسكري العريق، أو الانتماء القومي المجيد....

إن تلك التعمية التي يبدو أن المؤلف أصر عليها في معالجته - كي يتفادى عملية الإسقاط الحرفية المحتملة - لم تعمل - كما ألمحنا من قبل - على تجريد الموضوع تماماً، كي يتحرك مستقلاً في عالم الرمز المطلق، كما لم تجعله قطعة أدبية منبثة الصلة عن وعائها الاجتماعي وظروفها التاريخية، كي تقوم بذاتها في زمانها ومكانها. ومن ثم، فإن قصته «يميت ويحيى» الحوارية الطابع، والسياسية المغزى، تأتي وكأنها أصدااء

مطموسة المعالم، لما وقع في حيز زمكاني معين، وترك بصماته
الآسيانة بكل ملابساتها في قلوب معاصري هذا الزمن، ونود أن
نؤكد أن التفامض الذي اكتنف القصة، ليس هو الغموض
الشعري الموحى الذي يحرك الذهن والعاطفة، ويحقق النشوة
الوجدانية، وإنما هو الغموض الحسابي الذي يحمل متعبه على
أن يضرب أخماساً في أسداس، بحثاً عن المسالك غير
المسدودة. كما أن الفتى - وهو البطل المهزوم العنيد - لا تحرك
قضية انتقامه مثيراً وجدانياً في النفس، كالتعاطف معه أو
الإشفاق عليه، لأننا لا نقاسمه الإحساس بملابساتها التي
عجزت عن أن تتجاوز دائرة أزمته الشخصية البحتة الضيقة
إلى رحبة الشمول الإنساني الفسيحة.

ولهذا، ننتهي من مطالعة القصة وتأملها دون خوض تجربة
انفعالية أو عقلية محددة، وبدون اتخاذ موقف.

ولعلنا نحس ختام هذه الجولة السريعة في أركان قصة
«يميت ويحيى» بمراجعة أقوال صادقة وأمينه وواعية أدلى بها
نجيب محفوظ بعد تجاربه المسرحية:

«...أنا لم أفكر من قبل في أن أكون كاتباً للمسرح، ولست
أعتبر نفسي كذلك حتى الآن. وما أظن أنني سأكون كاتباً
مسرحياً في المستقبل.. وأعترف أنني غير مؤهل تماماً لأن

أكون كاتباً مسرحياً... إننى كتبت المسرح، وما أسمىه
بالحواريات تحت إلحاح اللحظة التاريخية التى نعيشها الآن...»
(الهلل - ص ١٠٠).

المصادر والمراجع:

- نجيب محفوظ، تحت المظلة (يعيت ويحيى) القاهرة: مكتبة مصر، طبعة
أولى ١٩٦٩ (من ص ١٢٩-١٦٧).
- مجلة «الهلل» (حوار حول مسرح نجيب محفوظ - محمد بركات) أول
فبراير ١٩٧٠، الصفحات من ١٩٨ - ٢٠٩.

الملموس والمهموس فى الشعر عند الدكتور مندور

من مهام الناقد الأساسية، رصد الظواهر الطارئة التي قد تتجلى في تيارات عصره الأدبية، أو العصور السابقة عليه، أو في أعمال كاتب واحد، أو مجموعة من الكتاب، ثم بلورة سمات الظاهرة وخصوصياتها في مصطلح يدل بمفرده على نفسه.

وعن طريق التداول والشيوع يتثبت المصطلح باكتساب ماهية شخصية مميزة، يتحدد بها ككائن فرد، تتمخض عن تطبيقاته مواليد تحمل خصائصه وقسماته.

وكما قد يكون المصطلح النقدي منبثقاً من طبيعة أدبه القومي، مقصوراً عليه وحده، قد يكون عالمياً، بتخطيه حدوده اللغوية والجنسية، إلى حيث تتطابق مدلولاته مع ظواهر معينة في واقع آداب أمم أخرى بعيدة عن محيط موطنه. ولهذا، سهل استيراد مصطلحات غربية المولد والنشأة إلى ميدان النقد العربي الحديث، لم يهتد إليها وحده قبل مجيئها إليه: الرومنسية، الواقعية، الرمزية، الحبكة، الدراما، العاطفية، المفارقة، الصراع.... الخ.

وأستاذى الدكتور محمد مندور - رحمه الله - في مقدمة النقاد العرب المحدثين الذين بلوروا - خلال معالجاتهم النقدية - عدداً لا بأس به من المصطلحات المحلية الصميمة، شاع بعضها حتى انهضم في دراسات الآخرين، وأصبح من العسير -

على كثير من النقاد - اقتفاؤه وتعيين مصدره الأول،، وبقي بعضها الآخر معلقاً في التاريخ النقدي دون محاوره.

ومن المصطلحات التي اهتمت إليها الدكتور مندور وشاعت على أقلام الدارسين، مصطلح «مدرسة شعراء الديوان» التجديدية التي حددها بروادها الثلاثة الكبار: عباس العقاد، وإبراهيم المازني، وعبد الرحمن شكري، ومثل مصطلحي التفرقة بين «شعر الوجدان الفردي» و«شعر الوجدان الجماعي»، وغير ذلك كثير، وفي حاجة إلى تتبع طويل.

ومن المصطلحات التي انحسرت داخل كتاباته، ولم تجد فرصة الشيوخ مصطلح «الشعر المهموس» الذي سنقصر حديثنا عليه وحده هنا، دون خوض يذكر في «الأدب المهموس» الذي قال به، على نحو عام.

وانبثاق هذا المصطلح، تكمن خلفه عوامل تثقيفية متخالطة، ولكن يسهل إدراكها، وتعيين مصادرها، وهي: الشعر التراثي التقليدي - شعر البعث الحديث - شعر مدرسة أبوللو - شعر المهجر على نحو محوري، وهذا بالطبع، إلى جانب تأثيراته الخفية بالشعر الرومنسي والرمزي الذي اطلع عليه وأعجب به أثناء بعثته التعليمية في فرنسا.

فقد أحس الدكتور مندور خلال دراسته الجامعية للأدب العربي، وعند تحضير رسالته الريادية التي حصل بها على درجة الدكتوراه - «النقد المنهجي عند العرب» - أن الشعر

التراثى - على نحو غالب - يتسم بالجهازة، والجرس الخطابى،
والتقصيد الزاعق، والأسلوب المنمذج المرنان، والمعنى المباشر
الملموس والمتحدد. وتتجلى مقوماته تلك - أساساً - عند
القراءة الجهرية، أكثر مما تبدو عند القراءة الصامتة، وكذلك فى
حس سامعيه - عند إلقائه - على الرغبة فى التصفيق.

كما لاحظ الدكتور مندور أن شعر النهضة الأدبية الحديثة
يقتدى بالقوالب القديمة فى عصورها الغباسية الزاهية حيث
الديباجة المشرقة، والألفاظ الفخيمة. فالبارودى - إمام حركة
البعث الشعرية هذه - استطاع بعبقريته الفطرية، وثقافته العربية
المؤصلة أن يتجاوز حالة الشعر السابقة على عصره، ويستنكف
فجاعتها، ونضوب حيوياتها، بسبب تعلقها بالتكلف، والاعتماد
فى رصف العبارات، وتطريزها بالبلاغيات المصطنعة - على
معرفة العروض والقوافى، وأصول اللعب بتشكيل التفعيلات.

والحقيقة أن البارودى الذى استعان بأنماط القصائد التراثية
الجيدة فى توليد معانيه وإيقاعاته، نجح - بلاشك - فى تطويع
الأنية القديمة لاستيعاب أحاسيسه الطازجة، وصب تجارب
حياته الخاصة، ومواقفه المرتبطة بواقعه العام المعاصر.

ثم يأتى العامل الثالث متمثلاً فى شعر ما يسمى -
اصطلاحياً - بمدرسة أبواللو. فقد تفحص الدكتور مندور مظاهر
تجديداتها الثورية، وأدرك مدى مفعول الرومنسية الغربية فيها،
وخاصة الرومنسية الانجليزية. وقد تبدى ذلك التأثير فى التمرد

على القديم، والإسراف في التجديد، والفرع إلى أحضان الطبيعة، والتعزى بمفاتها، والامعان في الوجدانيات، والتعبير عن هواجس النفس وأحاسيسها الفردية، والتوغل في الخيال حيث المهرب الوردى من الواقع الغليظ ومشكلاته، وحيث معطيات الصور والأبنية المحررة من القيود.

وفوق ذلك كله، يأتى العامل الأكثر فعالية الذى أثار اهتمام الدكتور مندور وحمله حملاً على صك مصطلحه - الذى كانت مدلولاته تختمر فى ذهنه - وهو ما صادف هوى فى نفسه من أشعار المهجريين ونثرهم. فقد تابع تيارهم الأدبى المتميز، الذى انتهج نهجاً تلقائياً مستقلاً عن كل تيارات التجديد المعاصرة فى البلدان العربية. وهذا التيار المهجرى المتنوع الروافد دفعت إليه ظروف بيئية ونفسية جد فعالة، يأتى فى مقدمتها الإحساس الشجى بالغبرة، والحنين إلى مراتع الطفولة فى الوطن الأم، والاحتكاك بثقافات البيئات الجديدة الموفدين إليها.

وعلى هذا، لم تكن حركة المهجر - كحركة البعث التى قادها البارودى وانتصر لها شوقى وحافظ وعبد المطلب وأضرابهم - تياراً جديداً فى تقليده، ومتمرداً على شعر عصر الانحطاط السابق عليه والمتسم بالتكلف والتهافت - وإنما كانت - كالحركة الأبولونية - ثورة تجرأت على خصوصيات القديم، بل وعلى محاكياتها الحديثة. ومع هذا، كانت الحركات الثلاث

التجديدية: الديوانية، والأبولونية، والمهجريّة، ترتبط بعلاقة مبدئية- وإن اختلفت الرؤية فيما بينها- وهى تحرير الشعر من قيوده التقليدية التى طال عليها الأمد، وإطلاقه فى مجالات التعبير عن حالات النفس البشرية، ووصلها بمعطيات الحياة، ومطالب الإنسان الروحية والمادية.

ولما كان نقد الدكتور مندور فى عنفوان مرحلته المذهبية الأولى- وهى التأثرية- فقد غلب على ملاحظاته- بصفة عامة- الاهتمام بالتناقض الواضح بين الجهارة والإيقاعات الخطابية فى الشعر القديم ومحاكياته الحديثة، وبين الجرس الخافت فى الشعر المهجرى، وانسيابه الموسيقى المتطامن، الذى يعنى بتوصيل المعنى والصورة خلال صنعة بسيطة، حتى ولو استخدم فى ذلك بعض ألفاظ الحياة اليومية وتعبيراتها المتجددة، أكثر مما يعنى بنصاعة العبارة، ومصادر كلماتها القاموسية، والتقوالب بها داخل أبنية عتيقة.

ومن هنا، رأى الدكتور مندور الأدب المهجرى نتاجاً إبداعياً «مهموساً، أليفاً، إنسانياً»^(١). ولشرح وجهة نظره فى هذا التكثيف الاصطلاحي، نشر خلال النصف الثانى من عام ١٩٤٢ ثلاث مقالات متسلسلة فى مجلة «الثقافة»، شرح فيها- نظرياً وعملياً- رؤيته لما أسماه بـ «الشعر المهموس»^(٢). وفى العام التالى، أرففها بثلاث مقالات أخرى طبق فيها - هذه المرة- مفهومه عن الهمس، على كل من النثر والأناشيد الشعرية، ولا

مجال للتعرض لها في المبحث الحالي (٢).

قال الدكتور مندور في مفتتح مقالته الأولى، منظراً مصطلحه بعد أن قدم له:

«الهمس في الشعر ليس معناه الضعف، فالشاعر القوى هو الذي يهمس فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده. إذ تبعد به عن النفس، عن الصدق، عن الدنو من القلوب. الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع في غير جهد ولا إحكام صناعة، وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة، واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد. وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعى بما يفعل، وإنما هي غريزته المستتيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد. الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية. فالأديب الإنساني يحدثك عن أى شئ يهمس به، فيثير فؤادك حتى ولو كان موضوع حديثه ملابس لا تمت إليك بسبب.» (٤).

وبهذا البيان الموجز - الذي أساء بعض معارضيه فهم مراميه - حدد الدكتور مندور منظوره للشعر - بل الأدب - المهموس. فهو لا يعنى الخور والاستئامة، وإنما تبسيط معطيات القدرة، ولا يعنى صلصلة الخطابة، وإنما الإيحاء والنجوى، ولا يعنى الارتجال والانسياح المطلق، وإنما الالتزام بأصول الصنعة والتشغيل، ولا يعنى التعبير عن تهويمات الذات الشديدة

الخصوصية، وإنما موضوعة الإنسانيات على نحو شمولي يحرك
المشاعر وينفذ إلى الأعماق، إن هذا الهمس- المرغوب -
يصدر عن شاعر مطبوع مستثير واع بأدواته، وبعناصر اللغة
واستخداماتها وتأثيراتها في النفس.

وهذا المنطلق النظري أساسه- كما قلنا من قبل- إدراك
التناقض الجاهر الذي لاحظته ناقدنا بين بناء القصيدة العربية
التقليدية ذات الرصف اللفظي الواعي، والنغم المؤكد الرنين،
وبين بناء القصيدة المهجرية ذات البساطة اللغوية والإيحاء
الهامس بظلال المعاني التي تتسرب في يسر من أهازيج
الشاعر إلى أحاسيس المتلقى ومداركه.

ولما كان التطبيق هو المحك الجوهرى لاختبار مدى صلاية
النظرية أو تطابقها مع واقعها الإبداعي، فقد قام الدكتور مندور
بتحليل قصيدة «أخى» التي وضعها شاعرها ميخائيل نعيمة،
تعقيباً على انتهاء الحرب العالمية الأولى. والقصيدة مصنوعة في
بحر الوافر من خمسة مقاطع، يتألف كل منها من أربعة أبيات،
ويتكون كل بيت من أربع تفعيلات، ما عدا البيت الأخير الذي
ألحقت به تفعيلتان إضافيتان، يقول مقطعها الأول:

أخى!.. إن ضجَّ بعد الحرب غريبٌ بأعماله
وقدس ذكرَ من ماتوا ، وعظَّم بطشَ أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ، ولا تشمت بمن دانا

بل اركع صامتاً مثلى ، بقلب خاشع دامى
لنبكى حظ موتانا

وداح الدكتور مندور يبرهن على رؤيته فى الهمس بتحليل
أبيات القصيدة كلمة كلمة وصورة صورة، تحليلاً يدل على ذوق
تأثرى مدرب، وحس لغوى واع، يكشف فى الألفاظ عن
محمولاتها من الأحاسيس الدقيقة الصادقة التى تمس القلب
بألفتها، وتصويرها الخافت، وموسيقاها المرسلة، ونفسها
المتصل. ولنستشهد على تلك الانطباعية النقدية عن طبيعة
الشعر المهموس، بتقديم تحليل السطرين الأولين فى تلك
المقطوعة التى اقتطفناها: «أخى... فأنا إذن شريكه فى
الإنسانية، وأنا قريب منه وهو قريب منى. ومتى قربت استطاع
أن يهمس لئننى أسمع. وسيشجبنى صوته الرقيق القوى
المباشر، وهو ينقل إلى قوة إحساسه بفضل قدرته على اختيار
اللفظ الذى يستنفذ الإحساس «إن ضج غريبى بأعماله»،
والضجيج لفظ بالغ القوة، لجرس حروفه وقوة إيحائه. وهو يضج
بأعماله، لا بالمبالغات الكاذبة. الغريبى يقدس ذكر من ماتوا.
وهذه ألفاظ لينة جميلة مؤثرة غنية. فيها قدسية الدين، فيها نبل
الوفاء، فيها جلال الموت. مشاعر شتى تجتمع إلى النفس، ثروة
رائعة. وهو «يعظم بطش أبطاله»، أى قوة فى تتابع هذه الحروف
المطبقة، ظاء، ثم طاء وطاء. أعد هذه الجملة على سمعك ثم

انصت إلى قوتها التي تملأ فمك كما تملأ الأذن. ثم إن التعظيم
غير التحية أو التبجيل، والبطش غير الشجاعة أو الأقدام.
البطش شئ يصعق» (٥).

وفي العديدين التاليين - من نفس المجلة - واصل الدكتور
مندور تطبيق مفهومه عن الهمس، على قصيدة أخرى من مجزوء
الكامل بعنوان «يانفس» للشاعر المهجري نسيب عريضة،
ومطلعها:

يا نفس مالك والأنين؟ تتألمين ، وتؤلمين؟
عذبت قلبي بالحنين وكتمته ما تقصدين

إن الممارسة الإبداعية الأدبية ذات الصبغة التأثرية، لا تؤكد
على الواقع الموضوعي كما هو، وإنما تجنح إلى تصوير
انطباعات المؤلف المستمدة من هذا الواقع. ومن ثم، إذا كانت
القطعة من هذا الأدب، وليدة تقديم المؤلف لها لحظة الانتباه إلى
موضعها، وانطباعه على صفحة روحه، فهذا يعني أنه - أي
المبدع ذاتي، كالرومانسي.

ويحاول هذا الذاتي، عرض عناصر تشكيل عمله - سواء
كانت أحداثاً، أو شخصيات، أو أمكنة، أو مناخات - من خلال
تفصيلات قليلة مختارة، تكون هي الوسيلة لتوصيل تأثراته،
وخلف هذه التفصيلات تترقرق اهتماماته بتجسيد عواطفه
الشخصية، أو أفكاره المجردة، إلا إنها تكون - عادة - مضمنة

فى صلب الموضوع ذاته.

وعلى هذا، كان طابع النقد التائيرى الغالب - الذى لاحظناه فى تحليل الدكتور متدور للاستشهاد المقدم، والذى اعترف هو به كأول مرحلة من مراحل تطوره المذهبى فى النقد، بل وأكد على أهميته كمدخل ضرورى فى كل مناهج النقد مهما زعمت من موضوعية وعلمية - يتأسس على تسجيل ردود الفعل إزاء العمل المنقود التى تتجلى فى استجابة الذوق الشخصى، دون اعتبار يذكر لتحكيم قواعد وأصول معدة سلفاً، لذا، كان الناقد الانطباعى - أو الذاتى - لا يقيم نقده على النظر فى تقييم العمل الفنى المنقود، كأبداع جيد أو ردىء، وإنما على أساس المجاهدة فى نقل متعته الخاصة التى أحس بها إزاء هذا العمل إلى قارئيه. ومن ثمة، كان النقد الانطباعى - كمذهب، لا كعنصر فى مذهب - نتاج الفردية الرومنسية، والوعى الذاتى، والتمركز حول الأحاسيس الشخصية. وعلى هذا المنوال يقول الأديب والناقد التذوقى الفرنسى أناتول فرانس: «إن الناقد الجيد يخطرنا عن مغامرات روحه بين الأعمال الشامخة». كما يرى الناقد الانجليزى الانطباعى ولتر باتر، أن اتخاذ النقد «الخطوة الأولى تجاه رؤية عمل ما كما هو واقع فعلاً، إنما تعتمد على معرفة انطباع الشخص ذاته، كما هو واقع فعلاً».

ولما كان النقد الانطباعي - على هذا النحو - قائماً على الاستجابة الفردية والنوق الشخصي، فإنه يصبح عرضة للجنوح والتقلبات المزاجية الهوائية. لذا، كان الدكتور مندور على وعى بهذه النقيصة في النقد التأثري، فحذر منها مراراً واستحاط في ذلك عن طريق الاستعانة بالعنصر العقلي المثقف الذي كان يحتم توافره، لدعم التذوق الشخصي، وتحقيق الجانب الموضوعي فيه.

وهذا الاتجاه التأثري الذي كان الطابع الغالب على نقد الدكتور مندور في مرحلته الأولى التي نتعامل معها الآن، لم يختلف تماماً في مرحلته الأخيرة، وإنما تضاعفت نسبة معاشته من أجل مقاييس أخرى، عرفت منهجياً - فيما بعد - بالنقد الأيدولوجي. إن نقد أي عمل أدبي - في رأيه - «يبدأ بالضرورة بقراءة هذا العمل، أي بتعريض صفحة روحنا له، وتلقى التأثيرات والانطباعات التي يخلفها عليها هذا العمل الأدبي. وبالبداية، يجب أن تكون صفحة روح القارئ سليمة مستوية غير ملتوية، حتى لا تتلوى، ولا تتشوه التأثيرات التي تنطبع عليها. ومن هنا، تأتي حتمية المنهج التأثري كخطوة أولى في النقد»^(٦).

وقبل أن يجيب الدكتور مندور على سؤال وجهه إليه أحد قارئيه من الأدباء عن إمكانية توافر الهمس في النشر، كما رأى

توافره في الشعر، وقبل أن يثبت ذلك بتحليله مقطوعة نثرية
للأديب المهجري أمين مشرقى تحت عنوان «أمى» قام بالتنبيه -
مرة أخرى- إلى خصائص رؤيته عن الشعر المهموس، بتحليل
أبيات من قصيدة ثانية للشاعر نسيب عريضة، عنوانها «ترنيمة
سرير» وتبدأ هكذا:

ظلام الويل قد جنا وبوق الهم قد رنا
فتم يا طفل لا يهنا غنى بات شبعانا

* * *

قتام اليأس غطانا فتم ، لا عين ترعانا
إذا ما صبحنا حانا حسبنا الصبح أكفانا

....الخ

وبغض النظر عن ألفتنا الشديدة الآن بمثل تلك المعانى
الشعرية، وهذا الرصف السهل الذى لا نعدم نظيره فى الشعر
المعاصر الذى تجاوز ذلك بمسافات مديدة، فإن صياغة
القصيدة المهجرية - على هذا الشكل - كانت وقتذاك تجتذب
بوشوشتها غير المعتادة، الحس اللغوى لدى القارئ الذى كان
قد ألف طويلاً الطنين فى النظم التقليدى. ولهذا، انطلق الدكتور
مندور فى تحليلاته الانطباعية، مستحسناً موسيقى الأبيات
الهجزية الوزن، والمطرودة فى هدوء، والعاكسة - عن طريق
الصورة المناجائية - قدرة الشاعر على تحريك المشاعر

الإنسانية النبيلة. من ذلك- مثلاً- قوله عن البيتين الآخرين فيما استشهدنا به: «وتتهاقت النفس، فإذا بالرجل يئن من قتام اليأس وكأته استوحش، فود لو ترعاه عين. وهكذا، يجتمع الضعف إلى الفورة. ولكنها نفوس صادقة، خيوط من الضياء والظلمة. ومن يدرينا، لعلها عين الله حيث يسوق ضعفنا البشري فتعلق بشعاع، وإذا برحمته تمدنا بقوة ما لها أن تنفذ. وإذا لاح الصبح «حسبنا الصبح أكفانا» هنا، يصل الحزن من النفس إلى الأعماق. أنظر، كيف اجتمعت لذلك الحزن آياته: ظلام الويل، وقاتم اليأس ليست إلا مراحل تقود إلى أكفان الصباح» (٧).

وبعد أن فرغ الدكتور مندور من مقالاته الثلاث عن الشعر المهموس، وبدأ في السنة التالية نشر مقالاته الأولى في نفس المجلة عن «النثر المهموس»، حتى انبرى الأديب سيد قطب - رحمه الله - ينشر في مجلة «الرسالة» نقوده الهجومية المستهزئة تحت عنوان «الأدب المهموس والأدب الصادق» (٨).

وفي رده على تلك الحملة التي رآها جائرة، وممعة في تجريحه الشخصي، واتهامه بالخنوثة والدعوة إلى شعر «الحنية» المستضعف، دافع الدكتور مندور عن صحته النفسية وصلابته الثقافية، وقدم تحليلاته لمزيد من أبيات قصيدة «ترنيمة سرير»، بنفس المنهاج الانطباعي.

ولا تهمنا - هنا - تفصيلات المصادمة بين المتناظرين، لأنها أدخل ما تكون في باب المعارك الأدبية، ولأنها - قبل ذلك - تجاوزت عند سيد قطب حدود الموضوع الرئيسى وهو خاصية الهمس كما تتجلى في الأدب المهجرى كمثال، إلى امتداح منشوراته الشخصية والتمثل بها، والإشادة بشعر أستاذه العقاد وقرنه بشعر المتنبى، ثم الغمز بكتابات الدكتور مندور عن نماذج البشرية^(٩).

واضطر الدكتور مندور أن يدافع عن موضوعية منظوره، ويتهم شعر العقاد الذى استشهد به سيد قطب بالضعف والركاكة، وقال عن أحد دواوينه: «لقد تصفحت - مثلاً - أعاصير مغرب، فعجبت لمن يجرؤون على تسميتها شعراً، وهى نثرية فى مادتها، نثرية فى أسلوبها، نثرية فى روحها، ونثريتها بعد مبتذلة سميكة، حتى الإحساس فيها شئ لا تطمئن إليه النفس»، «وهو - سيد قطب - يقرن العقاد إلى المتنبى، وفى هذا ظلم للمتنبى والعقاد. فالمتنبى شاعر، والعقاد لا شأن له بالشعر»^(١٠).

وخلال المعترك النقدى قام الدكتور مندور بهجمة خاطفة على الشعر الخطابى مستهدفاً فى ذلك شعر محمود حسن اسماعيل الشاعر الناشئ وقتذاك، وإن تنبأ له بمستقبل زاهر، إن هو أطلع

عن العيوب التي أخذها عليه.

إن رؤية الدكتور مندور للشعر لم تكن دعوة متعصبة للشعر المهجرى بالذات، ضد المصادر الشعرية الأخرى التي كانت مطروحة في ساحة القديم أو الجديد - كما فهم خطأ بعض معارضيه - وإنما كان يناصر بها - على نحو مطلق - الشعر الإنساني المصوغ من الحياة في كل تعارضاتها، والمتسم بالأسلوب المجازي السهل، والزخرفة اللفظية غير المتقكرة، والموسيقية السلسة التي تسر إلى الوجدان بمعان جديدة ليست مألوفة في الاستخدامات القالبية. وقد تمثل هذه المواصفات المهموسية في الشعر المهجرى، ولم يعارض توافرها في شعر حقبة تاريخية، أو أى أسلوب آخر. بالإضافة إلى هذا، كان ينكر على الشعر النبذة الخطابية الجهيرة، مثلما كان يستنكرها كثير من النقاد المحدثين والشعراء المجددين، ولكن دون أن يستخدموا مصطلحاً مناقضاً لها، كما فعل الدكتور مندور بمصطلحه الذي صكه وشرحه نظرياً وعملياً.

إن مهمة الشاعر الهامس - سواء كان مهجرى أو غير مهجرى - ليست محصورة في نقل التجارب الشعورية، وإنما تحويل مادة الواقع من خلال الصور المهموسة إلى أن تكون هي تجارب في حد ذاتها، مما ينبه حواس المتلقى، ويحرك عواطفه وفكره، ويهز آفاق نفسه. إن قوة الشعر - كما يشير ماثيو

أرنولد- تكمن «فى مقدرته على تناول الأشياء على نحو يوقظ
فىنا إحساساً كاملاً جديداً أليفاً». أما مهمة النقد الأساسية
التي تعنى توسيع استجابتنا للشعر وتعميقها، فقد أوفى بها
الدكتور مندور- رحمه الله - فى كل مراحل النقدية الممنهجة.

وفى النهاية، ليس هناك ما يؤكد على تفسير الدكتور مندور
للأدب المهموس، غير تقديم هذه العبارات التي أودعها
خصوصيات رؤيته: «فهناك شعر صادق جميل، وهناك نثر
صادق جميل سميتهما مهموسين لأعبر عما يثيره التعبير
الفرنسى "a mi voix" الذي تستطيع ترجمته حرفياً
بـ«نصف الملفوظ»... إننى أقصد إلى ذلك الأدب الذى سلم من
الروح الخطابية التي غلبت على شعرنا التقليدى منذ المتنبى....
ثم تلك الموسيقى الرنانة التي تنزل بالنفس الدوار، فيأخذنا ما
يشبه الثمل، فنطرب دون أن نتمهل فى إدراك معنى أو تحقيق
صورة... الشعر المهموس لا خطابة فيه.... فهو أدب يصاغ من
الحياة وكأنه قطع منها، فيه ما فى الحياة من تفاهة ونبل،....
أدب حياة، والحياة شئ أليف... تلقاها فتتعرف إليها للحظتك،
وتسمع إلى سرها فتصدقها، لأن قلبك قد أحس فى غموض بذلك
السر، وجاء الشاعر يهمس إليك فيبصر بك بمكانه، لهذا تهتز
مشاعرك». (١١)

الهوامش

- ١- محمد مندور (دكتور) في الميزان الجديد. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ط الثالثة، ص ٦٩.
- ٢- مجلة «الثقافة» السنة الرابعة، الأعداد: ١٨٩، ١٩٠، ١٩١ وتواريخها على التوالي: ١١، و١٨، و٢٥ من أغسطس عام ١٩٤٢
- ٣- مجلة «الثقافة» السنة الخامسة، الأعداد: ٢٢٤، ٢٣٤، ٢٤٨، وتواريخها على التوالي: ١٢ أبريل، ٢٥ يونيو، ٢٨ سبتمبر، عام ١٩٤٣.
- ٤- في الميزان الجديد، ص ٦٩.
- ٥- نفس المرجع، ص ٧٠.
- ٦- محمد مندور (دكتور) الأدب وفنونه. القاهرة. دار نهضة مصر، الطبعة الثانية، ص ١٣٩.
- ٧- في الميزان الجديد، ص ٨٧.
- ٨- مجلة «الرسالة» السنة الحادية عشرة، الأعداد: ٥١٥، ٥١٨، ٥٢٠، وتواريخها: مايو يونية عام ١٩٤٣.
- ٩- مجلة «الرسالة» عدد ٥٢٢، يولية ١٩٤٣، «النماذج البشرية المهموسة»، ص ٥٢٩.
- ١٠- في الميزان الجديد، ص ٩٦ و ١٠٦ على التوالي.
- ١١- نفس المرجع، ص ٩٠.

مترجمات طه حسين المسرحية

نشرت مجلة «القاهرة» في عددها الثاني بعد المئة الصادر في (ديسمبر ١٩٨٩) - مقالاتين عن علاقة كل من عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني بالمشرح. ولقد عز علينا ألا يكون لطف حسين نصيب - ولو متواضع - في هذا الموضوع، لأنه كان أكثر وعياً به، وأشد التفاتاً إليه من رفيقيه الكبيرين. وموضوعنا المحدد هنا لا يعوزه حصر الشذرات، أو التعليقات، أو المداخلات النظرية المسرحية التي أدلى بها الدكتور العميد في أماكن مبعثرة في قلة من مترجماته أو مؤلفاته العديدة، لأنها أشبه بالخواطر البديهية والمعارف العامة، وليست - على نحو غالب - من الآراء المعمقة التي يعتد بها في ميدان التخصص، لذا كان هدفنا الواضح هو التنويه بنشاطه في ترجمة النصوص الدرامية، أو تلخيصها، من اللغة الفرنسية إلى لغته العربية، مع التمهيد لذلك بخلفية عامة عن ظروفه الثقافية المتصلة بالموضوع.

عندما أوفد طه حسين عام ١٩١٥ في بعثة تعليمية إلى فرنسا، كانت ثقافته مستقاة من منابع عربية أصيلة. وكان من اللازم - حسب المتطلبات المنهجية الأكاديمية - أن يدرس اللغتين اليونانية واللاتينية، ويطلع على جوانب من تراثهما الحضاري العريق حتى يمكنه مواصلة دراسة الثقافة الفرنسية،

والحصول على درجة الدكتوراة، وما كاد طه حسين يوغل بفكره في هذا التراث، حتى شغف به أيما شغف، وكاد - لكلفه الشديد به - أن يؤثر على أي تراث حضارى آخر، مهما كانت درجة قداسته.

ولو كانت بعثته قد وجهت إلى بلد آخر - كانجلترا مثلاً بدلاً من فرنسا - لتزود طه حسين بخبرات ثقافية مختلفة تماماً عما حصله، قد تكون بلا معرفة بهاتين اللغتين الدارستين، ولعاد إلينا بماهية علمية أخرى، غير التي عهدناها، ولتثقفنا على هباتها على نحو مغاير.

ولما كانت هاتان اللغتان القديمتان تتضمنان مساحة عريضة وفذة من التعبير الدرامى المتميز، كان من الحتمى أن يرود طه حسين هذا النبع الفريد، الذى لم يكن له فى الغربية بعض مثيل، ولا حتى بعض مشابه.

ولو تأملنا جانباً من حياته التعليمية فى فرنسا، لو جدناها - كما وصفها هو نفسه وصفاً كافياً - مقسمة بين ثلاثة أو أربعة معاهد، نتبين فيها أبعاد دراسته اللاتينية واليونانية، واطلاعاته المسرحية الحرة المنظمة، إلى جانب موضوعات المعارف الأكاديمية الأخرى التى كان يستوجب عليه تحصيلاً. وكان المعهد الأول هو «... السريون، وفيه كنت أحضر دروس القديم، وتاريخ اليونان على جلوتز، وتاريخ الرومان على بلوك، والأدب

الفرنسى على لانسون، والفلسفة والاجتماع على دوركهايم،
وبيكارت على ليفى برول، واللاتينى على مارنا، والثورة على
أولار، والبيزنطى على شارل ديل، والتاريخ الحديث على
سينبوس، والجغرافيا على ديماجون وجالوا... والمعهد الثانى
هو الكوليج دى فرانس، وكنت أحضر فيها درس القرآن بالعربية
على كازانوفا، وعلم النفس على يد جانيه. والمعهد الثالث مكتبة
القديسة جنيفاف. وكانت تصحبني الأنسة ... البيت أعده المعهد
الرابع، فقد كنا نجتمع فى المساء: الأنسة، وأختها، وأمها، وأنا،
فتقرأ إحدهن رواية، أو رواية تمثيلية، أو قصة أدبية. فقرأنا
تمثيل القرن الماضى، وكثيراً من كتب أناتول فرانس، وبورجيه،
وبريقو. وكنا نقرأها بانتظام بعد العشاء كل ليلة....» (١).

ولتميز طه حسين- النسبى- فى استيعاب اللاتينية استطاع
- وهو الأجنبى- أن يحصل فى شهادة الليسانس على ست
عشرة درجة من عشرين، بل واستطاع أن يستعين بنصوص
لاتينية من مصادرها الأولى عند كتابة رسالته التى نال بها
دبلوم الدراسات العليا فى التاريخ الرومانى. (٢)

وبعد أن حصل طه حسين على درجة الدكتوراة عن رسالته
«الفلسفة الاجتماعية عند ابن خلدون»، عاد إلى وطنه عام ١٩١٩،
ليعين بالجامعة المصرية أستاذاً للتاريخ اليونانى والرومانى

القديم، نظراً لغلبة هذا الموضوع على محصلته الفكرية. ولقى عند ذاك هجوماً، وإعراضاً شديدين من المعارضين، ومما قاله في ذلك: «لم أكد أبدأ في الجامعة المصرية درس التاريخ اليوناني في هذه السنة الدراسية، حتى رضى قوم، وسخط آخرون. وكان الذين رضوا أقل الناس عدداً، والساخطون أكثرهم جمعاً، وأضخمهم جمهوراً. قالوا مالنا ولتاريخ اليونان ندرسه ونحفل به» (٢).

وبقى طه حسين يشغل هذا المنصب حتى سنة ١٩٢٥، وهي نفس السنة التي عين فيها - لأول مرة - أستاذاً لتاريخ الأدب العربي في كلية الآداب، وبعد أن تحولت الجامعة الأهلية إلى جامعة حكومية تشرف عليها وزارة المعارف.

لقد كانت نفسه الطماحة في تلك السنوات الباكرة من حياته العملية، مفعمة بعشرات الآمال الجسام، والمشروعات الثقافية التي يهمنها هنا أن تلتقط منها اثنين:

١- الرغبة الصادقة في جعل اللغتين اليونانية واللاتينية وثقافتيهما مدخلاً للتعليم الجامعي في مصر عن طريق تدريسهما في المرحلة الثانوية. وقال في ذلك «أنا مومن أشد الإيمان، بأن مصر لن تزدهر بالتعليم الجامعي الصحيح، ولن تفلح في تدبير مرافقها الثقافية الهامة، إلا إذا عנית بهاتين

الفتين، لا فى الجامعة وحدها، بل فى التعليم العام قبل كل شئ، لأن اللاتينية أساس من أسس العلم والتخصيص، ولأن التعليم العام الصحيح لا يستقيم فى بلد من البلاد الراقية، إلا إذا اعتمد على اللاتينية واليونانية، على أنهما من الوسائل التى لا يمكن إهمالها والاستغناء عنها» (١).

وكانت حجته فى ذلك، أنه «إذا كنا قد أخذنا فى هذا العصر الحديث، نسلك سبيل الأوروبيين، لا فى حياتنا العقلية وحدها، بل فى حياتنا العملية على اختلاف فروعها أيضاً، فليس لنا إلا أن نسلك طريقهم فى فهم هذه الحياة اليونانية بصفة خاصة، لأن أكثر أوجه الحياة الرومانية كانت متأثرة إلى حد بعيد بالحياة اليونانية» (٥). ولقد ثار عليه - كما ألمحنا - خصوم دعوته تلك، وردوا عليه ردوداً موجهة، وأخرى موضوعية مقنعة، تستحق دراسة مستقلة.

٢- أما أمنيته الأخرى التى تعيننا ، فهي فتح السبيل - ما أمكن - للتعرف بالدراما الكلاسية القديمة بصفة أساسية، والدراما النيوكلاسية بصفة خاصة، والدراما الحديثة بصفة عامة، وذلك عن طريق الترجمة التى بمقتضاها يتخصب الحقل الدرامى القومى، ويأتى بأروع الثمرات.

ولما كانت الأمانى دائماً ما تكون عسيرة المنال على النحو

الكلى أو الأكمل، فقد نجح طه حسين فى تحقيق شئ من أحلامه الخاصة بهاتين الرغبتين، وذلك بجعل اللغتين اليونانية واللاتينية وتراثهما شيئاً يعتد به فى مناهج الدراسة بكلية الآداب بالجامعة، كما استطاع أن يلفت النظر إلى جانب من الآثار الكلاسية، وأن يقدم ترجمات عربية قليلة، وتلخيصات كثيرة - إلى حد ما - لبعض النصوص الدرامية القديمة، والحديثة، مما يمكن أن يكون لغيره من المجتهدين عاملاً مشجعاً على ارتياد هذا المجال.

ومن هذا المنطلق كان أبرز إنتاجه فى المرحلة الأولى من حياته الفكرية أربعة كتب تمثل - من حيث نوعية المعرفة فى العالم القديم - عينات من الأدب الدرامى، والسياسة، والاجتماع، والتاريخ، والفكر، وهى: « آلهة اليونان - ١٩١٩ »، «صحف مختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان - ١٩٢٠»، «نظام الأثينيين - لأرسطو ١٩٢١»، و«قادة الفكر ١٩٢٥». وأعتقد أن المؤلفات التى نقلها أو نقل عنها طه حسين كتبها الأربعة تلك، كانت فى اللغة الفرنسية، لا فى أية لغة أخرى، وذلك بترجيح احتمالية استحالة الأصول القديمة عليه، التى تتطلب ترجمتها خبرة طويلة، وفسحة مديدة من الوقت لم يكونا فى استطاعه قبل تقديم هذه الأعمال.

ولقد بقى طه حسين بعد ذلك - وخلال مراحل حياته الفكرية

المتعاقبة - مخلصاً لأهدافه الأولية، ساعياً ما استطاع إلى إقامة جسور متينة بين الثقافتين العربية والفرنسية على مستوى القديم والمحدث فيهما، مما كان له أثر غير منكور في جانب من مناهجنا في بعض كليات الآداب، وفي نسيج تفكيرنا القومي المعاصر.

أما أهم إسهامات طه حسين في الترجمة المسرحية كما وردت في عناوين طبعاتها الأولى، التي ربما اختلف بعضها عند إعادة الطبع، فهي:

١- صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان. القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٢٠، وتتناول هذه الصحف دراسة الموضوعات التالية: مقدمة - التمثيل اليوناني: مهده، نشأته وتاريخه - حياة اسكيلوس - المستجيرات - الفرس - السبعة بهاجمون طيبة - بروميثيوس مغلولاً - أجاممنون - المتقربون (حاملات القرابين) - الصافحات - حياة سوفوكليس - إياس - أنتيجونا - إليكترا. واكتفى طه حسين - كما هو المشاهد - بعرض ثلاث فقط من مسرحيات سوفوكليس الباقية، على أمل أن يصدر أجزاء أخرى من تلك الصحف تتناول ما تبقى من مسرحياته السبعة، مع ما تبقى من مسرحيات يوريبيدس وأريستوفانيس، وقد أشار إلى ذلك في المقدمة بقوله: «حتى إذا فرغت من التراجم في الجزء الثاني، عرضت للكوميديا في

جزء ثالث» (ص ١١). ولكن - للأسف - لم يتمكن طه حسين من إنجاز ما وعد به. والدراسة التي قدمها والمتعلقة بنشأة المسرح اليوناني وطبيعته، هي تقديم وجيز لبحوث العلماء المتخصصين في هذا السبيل. أما المسرحيات التراجيدية العشر التي تعرض لها في صفحه تلك، فقد عرف بها عن طريق تلخيص حبكةها، وتحليل شخصياتها مع التمثيل بنماذج حوارية منها. وكان طه حسين لا يترجم المصطلحات اليونانية، وإنما كان يسجل أصواتها في حروف عربية مع شيء من التفسير. ويبدو أن تلك الصحف العربية ليست إلا ترجمة لجزء من كتاب فرنسي مدرسي أولى، يعرف بالدراما اليونانية وليست من كتاب أكاديمي موسع.

٢- قصص تمثيلية لجماعة من أشهر الكتاب الفرنسيين. المطبعة التجارية، ١٩٢٤. وتتألف هذه المجموعة من ملخصات تحليلية لمسرحيات قرئت على طه حسين وبيانها كالاتي: التيه - شوط القبس - القيد - قانون الرجل (بول هرثيو). أرض الجحيم - الدمية الجديدة - نشوة الحكيم (فرانسوا دي كوريل) - بينوب (جبرائيل فوريه ورينيه فوشو) - الأستاذ كينوف (السيدة كارير برامسون) - شيبيتا (ألفريد كابو). البطولة - السارق (هنري برنستين).

٣- جرنجوار. للكاتب الفرنسي بانفيل، ترجمة صبرى فهمي

ومراجعة: خليل مطران، وطه حسين، وزكى طليمات. القاهرة:
دار الطباعة الأهلية، ١٩٣٣.

٤- أندروماك. للشاعر الفرنسي الكلاسيكي جان راسين.
القاهرة: ١٩٢٥. وقد ترجمت المسرحية بناء على تكليف من
وزارة المعارف، التي كان وزيرها وقتذاك نجيب الهلالي. وقد
ضمت الترجمة - فيما بعد - ضمن المجلد الأول الذي صدر
بمسرحيات راسين عن جامعة الدول العربية.

٥- أنتيجونا. للشاعر اليوناني سوفوكليس. القاهرة، ١٩٣٨.
وقد ضمت الترجمة - فيما بعد - ضمن مسرحيات سوفوكليس:
«من الأدب التمثيلي اليوناني».

٦- من الأدب التمثيلي اليوناني. للشاعر اليوناني
سوفوكليس. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٩.
من المعروف، أن ما تبقى من أعمال سوفوكليس التراجيدية
سبع مسرحيات. ترجم منها طه حسين ستاً، وهي: إليكترا-
إياس- أنتيجونا- أويديبوس ملكاً- أو يديبوس في كولونا-
فيلوكيتيس. ولم يترجم المسرحية السابعة: نساء تراخيس،
لسبب غير معلوم. ويعتقد الباحث هنا، أن الترجمة العربية تمت
عن الترجمة الفرنسية لا عن اليونانية القديمة. والشاهد على ذلك
وجود تحسينات محدثة في الترجمة غير مألوفة في الأصول،
كانتشار الإرشادات والتوجيهات المسرحية التي لم تعرف إلا

فى العصور الحديثة. ولم يقدم طه حسين - كما هو المفروض - دراسة مدخلية وإفنية عن سوفوكليس، ويبدو أن اكتفى بتقديمه فى كتابه السابق «صحف مختارة» أما المسرحيات المترجمة فقد قدم معظمها بنبذات قصيرة جداً كخلفيات ممهدة لفهمها.

٧- هـوتباريس. القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٣، وهذه المجموعة تتضمن ملخصات تحليلية لمسرحيات قرئت عليه وهى: صوت «إدوارد شيلدون» - ميشيل بوبير «هنرى بيك» - الشاب الجميل «ألفريد كابو» - الغربان «هنرى بيك» ، الإغواء «شارل ميرى» - حبان «بول نيڤوا» - سعادة اليوم «إدمون جيرو» - زوجها «بول جيرالدى وزميلة» - الفؤاد المقسم «لوسيان بينار» - الثعلب الأرق «فرنسوا هرزج» - زوجا ليونتين «ألفريد كابو» - الملهى «مارسيل بانيل» - انتوانيت سابرييه «رومان كولوس».

٨- أوديب. للأديب الفرنسى أندريه جيد. القاهرة: دار الكتاب المصرى، ١٩٤٦. وقد أرفق طه حسين بترجمة تلك المسرحية قصة لنفس المؤلف تدعى «ثيسسيوس» وجعلها تحت عنوان «من أبطال الأساطير اليونانية». وثيسسيوس ليست مسرحية - كما أخطأ أحديدها كثير من النقاد - وإنما هى كما وصفها المترجم فى المقدمة: «نوع من المذكرات بقص فيها البطل الأثينى عيش حياته التى ملأتها المغامرة فى ألوان من الدعابة الحلو أحياناً،

والجد المر أحياناً أخرى». وأوديب أندريه جيد، معالجة عصرية
لتراجيديا سوفوكليس المعروفة «أوديب ملكاً».

٩- من أدب التمثيل الغربي. بيروت: دار العلم للملايين
١٩٥٩. ولقد قام طه حسين بتحليل المسرحيات التالية دون أن
يذكر أسماء بعض مؤلفيها : أحمر- أصيل التمثيل- الدائرة
«سومرست موم» - الطائر الحديث «رستان برنار» - مدرسة
أبناء الخمسين- ملهاة السعادة - كارل وأنا «ليونارد فرانك»-
مدرسة المشعوذين- فوز الطب «جول رومان»- هدوء السر-
العرق الذهبى «إنديللو»- كنت أنتظرك - لم نبق بعد أطفالا-
سميراميس «بول فاليرى» - سجين- برسيفونه «أندريه جيد».

١٠- بعد أن تولى طه حسين الإشراف على الإدارة الثقافية
بجامعة الدول العربية أنجز- من خلال صفوة من الأدباء
المترجمين والمراجعين- ما يلى:

- ترجمة معظم مسرحيات وليم شكسبير فى حوالى اثنى
عشر مجلداً. وكانت تسبق كل مسرحية مقدمة دراسية. القاهرة:
دار المعارف (١٩٦٤-١٩٧٢).

- تقديم وترجمة أهم مسرحيات جان راسين فى أربعة
مجلدات، بما فى ذلك ترجمته لمسرحية أندروماك التى سبق
نشرها بمفردها. القاهرة: دار المعارف (١٩٦٨-١٩٦٩).

ولم يكن اختيار طه حسين لتلخيص مسرحياته يعتمد على

منهج معين- كالرغبة في نقل تيار معين- إنما كان اختيارها يرجع إلى مزاجه وتذوقه الشخصي، وكذلك إلى طبيعة المتاح له منها مطبوعاً ومقروءاً. وكان حرصه على نقلها ينم على وعي ناضج بأهمية الترجمة في رفع مستوى الثقافة القومية، التي هي في حاجة مستمرة إلى التعرف على كل الأزوجه الحضارية في الأمم الأخرى، لأن الأمة التي تعتقد في الاكتفاء الذاتي من المعرفة، لاشك أن الأمر يؤدي بها إلى التجمد، والتخلف، والتصحّر الفكري.

أما دافعه إلى العناية بترجمة الدراما، فمرده - كما ألمعنا آنفاً- إلى ثراء مصادر ثقافته اليونانية واللاتينية والفرنسية بهذا الجنس الأدبي الراقى، وإلى إحساسه هو بخلو تاريخ الآداب العربية منه، وحاجته الماسة الحالية إلى نماذج قديمة وحديثة للاحتذاء والاستئارة عند تصنيع نص مسرحي محلي. ولقد أشار طه حسين إلى ذلك في كتابه «قصص تمثيلية» بقوله: «ولقد كتبتها وجمعتها، لا أريد من ذلك إلا أمرين اثنين: الأول، أن أظهر قراء اللغة العربية على نحو من أنحاء الأدب الغربي. الثاني: أن يكون لهذه القصص وما فيها من الآراء الفلسفية والمذاهب الفنية المختلفة أثر في نفوس الأدباء والذين يعنون منهم بالتمثيل العربي خاصة، يحملهم على أن يعنوا بهذا الفن الناشئ في أدبنا عناية ترفع شأنه، وتجعله خصباً مفيداً...»

أما ترجمات طه حسين المسرحية أو تلخيصاته لها، فتدل على دقة في الأداء، وتنوع سليم مثقف للغتين العربية والفرنسية، وعلى أسلوب سهل متدفق لا تعتوره كلمات حوشية، أو تعقيدات في التركيب. ولعلنا نتبين بعض ذلك في تلك الشذرة التي نتمثل بها على ترجمته:

«رئيس الجوقة: نعم إنك لتسرف على نفسك كل الإسراف حين تتقدم في غير حذر تحت هذه الغابة الخضراء المقدسة الصامته، حيث يقرب إلى الآلهة الماء ممزوجاً بالعسل. إحذر أن تمسها أيها الغريب التعس. تأخر، دع هذا المكان إن بيننا وبينك لأمداً بعيداً. أتسمعني أيها الشقي؟ إذا كان عندك ما تريد أن تقول لجماعتنا، فاخرج من هذا المكان المحرم حتى إذا بلغت الأرض التي يستطيع الناس أن يتحدثوا فيها، فأبني عما تريد. أم قبل ذلك فلا تتلق بحرف». (أويديبوس يظل في الغابة متردداً) (٦).

وإنه ليستحب في ختام سياحتنا العامة في آثار طه حسين عن المسرح الغربي، أن نذيلها بإشارة - ولو زائدة - إلى أن له بضعا من الملاحظات والآراء والانطباعات الخاصة بالنقد المسرحي التطبيقي، سواء على مستوى النص المقروء فقط، أو المعروض فوق خشبة المسرح. من ذلك - على المستوى النظري - مأخذه على مسرحية «أهل الكهف»، واحتفاؤه

بمسرحية «براكسا» لتوفيق الحكيم، والعودة بها إلى كوميديا أريستوفان اليونانية، مثل موازنته بين «ارتجال فرساي» لموليير، و«ارتجال باريس» للكاتب الفرنسي المعاصر جان جيروود. أما على المستوى التطبيقي المعروف، فله ملاحظات حول قضايا تتعلق بمسرحيات معروضة كقضية الترجمة إلى الفصحى أو العامية التي أثارها حول مسرحية «السكرتير الفنى». والمسرحية - كما هو معلوم - مصرها نجيب الريحاني ويديع خيرى فى الثلاثينيات باسم «الجنية المصرية» عن مسرحية «توباز» للكاتب الفرنسي مارسيل بانيول. وفى عام ١٩٣٥ أعيد عرضها باسم «السكرتير الفنى»، وقدمتها فرقة أنصار التمثيل والسينما فى دار الأوبرا ^(٧) وقد حضر الدكتور طه حسين جزءاً من هذا العرض، واضطر إلى ألا يتابعها لضيقه بتمصيرها العامى. وكتب فى ذلك تعليقاً نجتزئ منه الأسطر التالية: «.... ولكنى لم أكد أنفق مع الممثلين لحظات حتى أحسست الغضب يملأ نفسى ويعلمك قلبى... إن القصة فرنسية معروفة، وقد ترجمت فى كثير من اللغات الأوروبية ومثلت فى كثير جداً من الملاعب، ثم تجاوزت الملاعب إلى السينما، فعرضت على الناس فى أقطار الأرض المتحضرة كلها... وهى قصة «توباز» التى وضعها الكاتب الفرنسي المعروف بانيول،

وقد عهد الكاتب المصري إلى هذه القصة فمسخها مسخاً، وحرفها تحريفاً وذهب بما فيها من جمال فني رائع.... القصة لم تكتب باللغة العامية في فرنسا، وإنما كتبت باللغة الفرنسية الفصيحة إن صح هذا التعبير... فإذا شهدت القصة المصرية واستمعت لأشخاصها وهم يتحدثون لغة الشارع أذاك هذا الاستماع وشق عليك هذا المسخ، وألمك هذا الابتذال.... حسن جداً أن نمصر التمثيل، وأن نتخذ العربية ولاسيما العربية الفصحى له لغة وأداة بشرط أن يكون تمصيراً صحيحاً صريحاً لا فساد فيه ولا عدوان... وبشرط أن يكون تمصيراً مثبتاً للشخصية المصرية على أنها شخصية قوية تنتج وتبتكر أكثر مما تحاكي وتقلد. وبشرط أن يكون تمصيراً جريئاً لا يثير حزناً ولا ندماً وحياء»^(٨).

لو كان طه حسين قد تمتع بحواسه الخمس كاملة، لكان لنا من مواهبه، ودقة حسه، وذكائه الفطري، وقوة ملاحظته وثقافته العريضة، كاتب أو ناقد درامي عظيم... من يدري!!

هوامش ومراجع

- (١) إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين. إشراف/ د. عبد الرحمن بدوي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢، ص ١٣.
- (٢) نفس المصدر، ص ١٣ و ١٤.
- (٣) طه حسين. صحف مختارة. ص ١.
- (٤) جمال الدين الألوسي. طه حسين بين أنصاره وخصومه. القاهرة، ص

- (٥) طه حسين. قادة الفكر. القاهرة: دار الهلال، ١٩٢٥، ص ٣٢.
- (٦) طه حسين. من الأدب التمثيلي اليوناني (أويديبوس في كولوتا) القاهرة: دار المعارف، د.ت، ص ٢٦٤.
- (٧) أعيد عرض المسرحية بنفس الاسم، واشترك في أداء أدوارها: فؤاد المهندس، وشويكار، وعبد المنعم مدبولي، وعبد الوارث عسر.
- (٨) طه حسين ناقدًا مسرحيًا. مجلة «دنيا الفن» القاهرة، العدد ٢٣ - ٥ أغسطس ١٩٧١.

عن مترجمات لويس عوض الأدبية

الترجمة إلى اللغة العربية- في معتقدى - ضريبة إجبارية
على كل مثقف يجيد لغته إلى جانب لغة أجنبية - أو أكثر-
ويعمل فى ميدان من ميادين المعرفة الأدبية، أو الفنية، أو
الفكرية، أو العلمية. وتجاوز أداء هذه الضريبة الذهنية فيه
(تهرب)، وإغفال منكور لبعض مهام هذا المثقف فى تجديد
خلايا ثقافته القومية وتخصيبها.

فالترجمة - أو النقل اللغوى المباشر أو غير المباشر- تمثل
بأمانتها جسراً حضارياً، يربط ثقافتنا بالثقافات الخارجية
المتباينة، ويمتاز منها، فى عصر سريع التطور، ويطمح بمعارفه
المتدفقة والمتنوعة إلى تحقيق ثقافة عالمية متقاربة الأبعاد.
والفصل فى تزايد هذا التقارب المأمول يرجع إلى انتشار
وسائل الاتصال التى أصبحت غالبيتها فى متناول قطاعات
عريضة من جماهير بلدان العالم.

والترجمة الحرفية الأمانة إلى اللغة العربية، أو التعريب الحر،
أو الانتفاع الذاتى المباشر أو غير المباشر بثقافات الأمم
الأخرى، عوامل فعالة ومؤثرة، قامت بتنقيح الحضارات العربية
وتغذيتها فى عصورها الغابرة والحديثة. ولعل العصر العباسى
شاهد صريح على مدى التأثير بثقافات السريان واليونان
والفرس والهند، ومن المسلم به، أنه خلال تنامى حضاراتنا

المعاصرة لعبت - وتلعب - المثاقفة - وعلى مستويات متعددة - دوراً خطيراً فى مقومات النهضة القائمة.

إن رفاعة الطهطاوى، وأحمد لطفى السيد، ومحمد حسين هيكل، وأحمد شوقي، وطه حسين، وزكى مبارك، والمازنى، والعقاد، وسلامة موسى، والزيات، وتوفيق الحكيم، ودرينى خشبة، ومحمد مندور، وزكى نجيب محمود، وفؤاد زكريا، وعشرات غيرهم من عمد قدامى النهضة المصرية أو محدثيها - نقلوا نقلاً مباشراً أو غير مباشر إلى الثقافة العربية، أثاراً فكرية وأدبية عالمية فعالة وجد حيوية. ولاشك أن تأثيراتهم الذهنية والوجدانية التى تولدت عن احتكاكاتهم المباشرة بمعارف لغات أخرى، تبلورت على نحو ظاهرى أو ضمنى فى إنتاجهم، ثم انعكست بشكل ما فى أعمال كثير من الدارسين والأدباء والمفكرين ممن لا يعرفون لغات أجنبية.

والمربى الراحل الأستاذ الدكتور لويس عوض - دون نعته بأوصاف البعض المطلقة المجاز - مثل: آخر التنويريين، أو خاتم العمالقة ونهاية جيل الفحول - أحد المثقفين المتسييسين الذين أدوا فريضة المثاقفة الواجبة، وأسهموا بترجماتهم المباشرة وغير المباشرة - إلى جانب مؤلفاتهم - فى تنشيط التيار الثقافى المعاصر، وإثراء مراميه. والدراسة التى بين أيدينا الآن، جولة تعريفية لا تهدف - بالطبع - إلى متابعة

مترجماته واحداً واحداً ومضاهاته بالأصل، وإنما تدلى
بمؤشرات شبه إحصائية على طريق جهوده في مجال الثقافة
العربية الحديثة.

(١)

كان ولا بد أن يجتذب طه حسين الأستاذ والمعلم، تلميذه
المجد لويس عوض إلى دائرته التثقيفية العملية، بعد أن أدخله
من قبل دائرته التثقيفية النظرية، فدعاه للإسهام بجهده في
منشورات دار «الكاتب المصري» التي كان يشرف على
إصداراتها، فترجم لويس عوض لتلك الدار عام ١٩٤٦، رواية
«صورة نوريان جرائ» للشاعر والكاتب الانجليزي أوسكار
وايلد، وكذلك مجموعة أقاصيصه «شبح كانترفيل»، التي صدرت
في نفس العام.

وفي العام التالي (١٩٤٧) صدر للويس عوض ترجمته لكتايب
«برومثيوس طليقاً» للشاعر الانجليزي الرومنسي شلي، و«فن
الشعر» للشاعر الروماني هوارس، وذلك ضمن سلسلة «الروائع»
التي كانت تصدرها مكتبة النهضة المصرية (١).

و«برومثيوس طليقاً» دراما غنائية، ذات فصول أربعة ترجمها
كاتبنا الراحل، وصنדרها بمقدمة ضافية، كانت تعد في حينها
دراسة متميزة عن الحركة الرومنسية ومقدماتها وملابساتها
الفكرية والاجتماعية والأدبية، ختمها بحديث قصير عن «الأسرة

المقدسة»، كمدخل إلى أسطورة برومثيوس التي أصبحت - فيما بعد - موضوع رسالته للدكتوراة،

وهذه الدراسة المطولة، ليست من إبداعه، كما رأها بعض الدارسين في غمرة حماسهم له، فراحوا يشيدون بها، ويحللون ويستجلون رؤاها ونتائجها، وكأنها آراء جديدة تعبر عن اجتهادات شخصية بحتة، ولكنها في الحقيقة شذرات فكرية استخلصها المترجم - على نحو واع - من مصادر علمية متاحة للقارئ في الانجليزية، ولكنه لم يذكرها أو يشير إليها في دراسته، جرياً على عادة الأدباء الباحثين من أساتذتنا الذين كانوا عصر ذاك يغفلون عن عمد ذكر مراجعهم الغربية الأصل التي كانوا يستعينون بها في دراستهم عن فكر العالم الخارجى وأدبه، حتى ليتوهم عامة قارئهم أن مادة الدراسة أو المقالة جلها ليست معربة وإنما هي من فيض عبقرياتهم التي في مقدورها اقتحام حرمان الآداب الأخرى وتناولها بالتأريخ والتقييم، بل والانتقاد والتصحيح. ولم يسلم من هذه الآفة العلمية المنكورة، معظم من ينعتون بيننا الآن بصفات الريادة والفحولة. ولنختار - عشوائياً - مقطوعة من تلك المقدمة ونتحسس بعض ما فيها. يقول لويس عوض: «قال أرسطو إن المسرحية لابد أن تتحقق فيها الوحدات الثلاث: وحدة المكان، ووحدة الزمان، ووحدة الحدث، أى لابد أن تدور حوادثها في مكان واحد، وفي

حدود يوم واحد، وأن تشتمل على عقدة واحدة...» (٢). والحقيقة أن أرسطو- في كتابه «فن الشعر» - قد نص صراحة على وحدة الفعل وحدها، واعتبرها ركناً ركيناً في بناء التراجيديا، ولكنه ساق إشارة عارضة إلى ما سمي بعد ذلك بوحدة الزمان دون المطالبة باتباعها. أما وحدة المكان فلا علاقة له البتة بها لا من قريب ولا من بعيد، إنما العلامة كاستلفترو الايطالى هو الذى صاغ مصطلح الوحدات الثلاث (١٥٧٠)، وجعله قانوناً مرشداً في كتابة التراجيديا، ومعياراً في النقد المسرحى عرف عند الكلاسيين الجدد، وقول لويس عوض (ص ٩). بأن «أرسطو أمر بالآ يتجاوز عدد الأشخاص المشتركين فى الحوار فى وقت واحد ثلاثة» فهو زعم مغلوط، لم يقل به أرسطو وإنما قال عند حديثه عن تطور التراجيديا من الناحية التقنية «ولقد كان اسخليوس أول من رفع عدد الممثلين من واحد إلى اثنين... أما سوفوكليس فقد رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة» (٣) أما بقية فقرة لويس عوض المتحدثة عن شكسبير، فقد خلطت بين ما قال به أرسطو فعلاً، وبين اجتهادات وتخريجات شراحه الإيطاليين الذين افترضوا عليه وعزوها إليه ظلماً، وبين قواعد الكلاسيين الجدد، وبين طريقة شكسبير فى كتابة مسرحياته.

ولقد أنهى لويس عوض ترجمته الشاعرية الأسلوب لمسرحية «برومثيوس طليقا» بترجمة عذبة لمرثية «أونيس» التى نظمها

شلى فى موت الشاعر چون كيتس الذى قضى وهو فى الرابعة والعشرين من عمره. ولقد كان أستاذنا فى الترجمتين غير ملتزم بالنص الأصلى التزاماً حرفياً، وإنما كان يتصرف فى مجمل المعنى بإضافة كلمات ليست فى النص أو حذف كلمات أخرى قد تكثر أو تقل. ولنتمثل بتلك الأبيات:

Oh, weep for Adones ! The quick dreams
The passion winged ministers of thought who were
his flocks, whom near the streams of his young spirit he
fed, and whom he taught the love which was its music..
etc.

«ألا أبكى على أدونيس ! فالأحلام الخفيفة وبنات الفكر التى أعارها الحب أجنحة ترفرف بها كالأملاك لم تتحول قرب جدول روحه الدفاف حيث كان يطعمها بثمرات قريحته ويلقنها الحب وهو من خصائص نفسه الشاعرة» (ص ٢٠٦).

والواقع أن لويس عوض كان قد استهل نشاطه الجاد فى الترجمة حينما كان طالبا فى جامعة كامبريدج بانجلترا عام ١٩٢٨ حيث ترجم عن اللغتين الانجليزية واللاتينية - اللتين كان يدرسهما وأدابهما عامذاك - رسالة «فن الشعر» التى نظمها الشاعر الرومانى هوراطيوس المعروف فى العصر الحديث باسم «هوارس» (٦٥ - ٨ ق.م.)، ولكنه لم ينشر ترجمته إلا عام ١٩٤٧، ويعد أن سبقه إلى ترجمة نفس الرسالة بعهامين

محمود على الغول، وطبعتها نفس دار النشر، ضمن سلسلة «البدائع» التي كانت تشرف عليها جماعة إحياء الدراسات القديمة برئاسة الدكتور محمد سليم سالم. ومن المؤكد أن لويس عوض لم يكن قد اطلع على هذه الترجمة التي سبقته إلى المطبعة، لأنه قام بترجمته الخاصة وهو في بعثته خارج القاهرة (١٩٣٨).

وبغض النظر عن الموازنة بين الترجمتين أو قيمة المقدمة والحواشي التي وضعها كل منهما لعمله، فإن ترجمة لويس عوض تنبئ منذ البداية عن منهجه الذي لن يلتزم فيه التزاماً حرفياً بكلمات النص الذي يترجمه، وإنما سيتحرر - إلى حد ما - من ريقة التقيد برصف الكلمات كما في الأصل، في سبيل الوصول إلى جملة عربية سهلة ومبينة، وذلك بإضافة كلمات من عنده أو تحريك مفردات عن مواضعها من حيث التقديم والتأخير، مما لا يززع كثيراً أصول المعنى الحقيقي، أو يسلبه جوهر فحواه.

يقول النص في سطره الأولى ما ترجمته عن الانجليزية: «لو أن مصوراً اختار أن يضع رأس إنسان على رقبة حصان، أو أن ينثر ريشاً مختلف الألوان فوق أطراف عديد من المخلوقات المتنوعة، أو أن يضيف إلى الجزء الأعلى لامرأة جميلة ذيلاً لسمكة بشعة، هل تستطيع أن تمسك نفسك عن الضحك، عندما يريك المصور جهوده تلك؟؟» (٥) ويقول لويس عوض هذه الفقرة

هكذا: «أى أصدقائي: هل تمسكون عن الضحك لو أنكم دعيتم لمشاهدة صورة لرسام شاء فيها أن يلصق رأس آدمي إلى عنق جواد، أو أن يجمع في كل كائن واحد أعضاء بها من مختلف ضروب الحيوان، ثم يكسوها جميعاً برياش يستعيرها من كل ذات جناح، أو أن يبني مخلوقاً نصفه الأعلى امرأة باهرة الحسن ينتهى أسلفه بذيل سمكة بشعة سوداء؟»^(٦). أما ترجمة محمود على الغول لنفس المقطوعة عن اللاتينية، فهي: «لو أن مصورا خطر له أن يؤلف بين رأس إنسان، وعنق حصان، وأن يرشق ريشاً متباين الألوان في أعضاء جمعت من كل مكان، أو تراعى له أن يكمل نصف حسناء بسمكة زرية قبيحة، أفكنتم تمسكون عن الضحك لو دعيتم إلى مشاهدة مثل هذه الصور؟»^(٧) ومواصلة البحث عن الاتفاقات أو الاختلافات بين الأصول والمترجمات العربية، أو التعرض لإشكاليات الترجمة ليست - كما سبق أن أشرنا - من مرامي الدراسة الحالية.

ومرة أخرى، يدعو طه حسين - الذي كان رئيساً للجنة الثقافية بجامعة الدول العربية - لويس عوض للمشاركة في مشروع نقل مسرحيات وليم شكسبير إلى العربية، وعهد إليه بترجمة المسرحية الكوميدية «خاب سعى العشاق» (١١٩٦٠)، التي راجعها محمد شفيق غريال، ومحمد بدران^(٨). وتغيير

عنوان المسرحية «الحب عمل ضائع» Loves' Labor Lost إلى عنوانها الحالي، يومي إلى أن مترجمنا لم يكن - كما لاحظنا - يقتفى الأثر الأصلي كلمة كلمة، وإنما كان يحافظ على معطيات المعاني وإحياءاتها وإن حملها كلمات أخرى تتسق مع الأصول. ثم ترجم لويس عوض بعد ذلك للمسرح القومي مأساة شكسبير «أنطونيوس وكليوباترة» (١٩٦٧). ومادة هاتين المسرحيتين وروحهما منقولتان إلى اللغة العربية في عبارات سهلة، درامية الصياغة، دونما معازلة لفظية أو تمسك حرفي بتكرار تصفيف الكلمات الأصلية في سياقها الجديد مما يقلق الذوق العربي المعاصر، كما فعل بعض من ترجموا أعمال شكسبير حديثاً. يقول أنطونيوس: «أى إيروس الباسل. يا من تجاوزتني عزة وإباء. لقد أتيت ما ينتظر منى، ولا ينتظر منك، وأرشدتني إلى واجبي. إن مليكتي وإيروس قد ضربا لي المثل في الشجاعة فسبقاني في طريق الشرف. ولكن موتى سوف يكون عرساً أزف فيه إلى منيتي وأسعى إلى فراش عروسي سعى العاشق الولهان. مرحباً إذن بالمنون. أى إيروس. يا من علمت مولاك كيف يموت، ها أنذا أنتقع بعلمك» (٩).

ولقد ضم لويس عوض هاتين المسرحيتين المترجمتين إلى كتابه «البحث عن شكسبير» (١٩٦٥) عند إعادة طبعه سنة

١٩٨٦. والفصل الأول فى الكتاب يروى خواطر كاتبه حول مهرجان شكسبير الذى أقيم عام ١٩٦٤، وعمّا قدم فيه من عروض مسرحية. وفى الفصول السبعة الأخيرة لا يزال يتابع حديثه عن مشاهداته وانطباعاته ومعلوماته عن حياة شكسبير وبعض القضايا المثارة حوله وعن بعض مسرحياته، مثل: هنرى الرابع، وماكبث، وتيمون الأثينى.

ويبدو أن ذهن لويس عوض كان مشغولاً بخطة ثقافية ضخمة مازلنا فى أمس الحاجة إلى تحقيقها، وهى ترجمة أهم نصوص النقد الأدبى التى عرفت فى تاريخ الثقافة العربية. فأصدر فى ذلك الموضوع المهم، الجزء الأول عن بدايات النقد اليونانى، ولم يتبعه - للأسف الشديد - بجزء آخر. وهذا الجزء الأول - «نصوص النقد الأدبى - اليونان» (١٩٦٥) - تمثلت فى بعض محاورات «أيون»، وفى ثلاثة كتب وردت فى «الجمهورية»، ومثلها فى «القوانين».

ولقد أتبع لويس عوض هذه النصوص الأفلاطونية النقدية بترجمة عربية - عن ترجمتين انجليزيتين لكل من جلبرت مرى وبنجامين روجرز - لمسرحية «الضفادع» التى وضعها شاعر الكوميديا اليونانى أريستوفان، باعتبار أنها تتضمن شيئاً أساسياً من النظرات المبكرة فى النقد التطبيقى. ولقد قال لويس عوض: «فى ترجمتى لأرسطو فانيس أثرت أن أترجم

الحوار نثراً والكوراس شعراً» (١٠) ولكنه بهذه الأسلوبية
المزوجة المشروعة، وبرغبته في خلق مناخ فكاهي محلي،
تجاوز النص اليوناني والترجمتين الانجليزييتين اللتين نقل عنهما
- بصفة أساسية - مما جعل صياغة المسرحية العربية وكأنها
اجتهاد لغوي قائم على «ضفادع» أريستوفان. ولأننا لسنا في
مجال تصويب النسخة العربية أو مؤاخذه أو تبرير تجاوزاتها،
فسنكتفي بإيراد هذه الأسطر كمثال من ترجمة جلبرت مري
الانجليزية التي عول عليها مترجمنا.

Pluto: With holy torches in high display
Light Ye Marchers' triumphal advance. Let
Aeschylus' music on Aeschylus' way Echo
in song and dance. p. (107)

وتكاد حرفية هذه الأسطر تكون: «بلوتو: ارفعوا المشاعل
المقدسة إلى أعلى لتتشر النور أنتم أيها السائرون على طريق
اسخيلوس تصدى في الأغاني والرقص».

ولقد جاءت هذه المقولة عند مترجمنا العربي هكذا:

« في موكب الكوراس للأمام

سيروا لتحرسوه في الظلام

بالرقص بالغناء بالمشاعل

لهيئها قدسه الأوائل

حفوا به فى موكب غفير
حتى يجوز لتخوم النور
والبسوه بردة الخلود
من شعره وفنه المجيد
غنوا له روائع الأغاني
مما روى فى كل مهرجان» (١٢).

ولقد أنهى لويس عوض أقوال أفلاطون ومسرحية أريستوفان
بمجمع كلاسيكى مرتبة مفرداته ترتيباً هجائياً عربياً عن
تعريفات قاموسية خاصة بمواد أسطورية وتاريخية مما تحفل به
الثقافة اليونانية القديمة. وهذا المعجم - الذى لم يحدد مراجعه
الأصلية ويمكن فصله وطبعه مستقلاً - يقع فى حوالى ٢٢٠
صفحة، زادت بعدها هذا على عدد صفحات الجزء الأساسى
المخصص لموضوعه للنقد الأفلاطونى والأريستوفانى (١٨٠
صفحة)، والذى يعوزه قاموس خاص به، لا إلى هذا المعجم
المقحم عليه.

كما ترجم لويس عوض للشاعر التراجمى اليونانى
اسخيلوس ثلاثيته المسرحية «الأورستيا» : «أجاممنون»
(١٩٦٦)، «حاملات القرايين» (١٩٦٨)، «الصفاحات» (١٩٦٩).
ثم نشرت تلك الثلاثية فى مجلد واحد عام ١٩٨٧. ولاشك أن

ترجمته لهذه الثلاثية كانت عن الانجليزية بصفة أساسية، وأحيانا عن اليونانية القديمة بصفة استشارية. وقد ذكر مترجمنا في مقدمة ترجمته لمسرحية «أجاممنون» : «إنى نقلت الحوار والمنولوجات بالشعر المرسل، أى الموزون غير المقفى. والتزمت بالوزن والقافية فى كل ما ينشده الكوراس. ولم ألتزم القافية فى الحوار إلا حيث الحوار قصير النفس مبلور يحتاج إلى سرعة الأداء... إلخ» (١٣) وهذا التقيد بالعروض الشعرى والقافية لم يلزم مترجمنا باتباع كلمات النص وما هى عليه من مضامين محددة، وإنما حرره منها فتصرف فيها بإضافة عبارات وتركيبات قد تحمل امتدادات مكررة للمعانى الأصلية، وقد تتضمن حشوات زائدة فى سبيل تحقيق الأوزان وملحقاتها، مما جعل حجم الترجمة العربية يفوق حجم النص المنقول بأكثر من ضعفه. فمثلا، تنتهى مسرحية «أجاممنون» فى الترجمة الانجليزية بهذه العبارات على لسان كليتمنسترا: (١٤)

These are howls of impotent rage. forget them, dearest, You and I have the power, we two shall bring good order to our house at least.

وترجمتها شبه الحرفية:

«تلك هي نباحات الغضب العقيم، فلتنسها أيها الأعز، أنت
وأنا نملك السلطة، وسنعيد نحن الاثنين، النظام الصالح إلى
بيتنا على الأقل». وقد جاء ذلك نظما في ترجمة لويس عوض:

لا تلق بالآ، واهمل الأوغادا

نبح الكلاب أرق الأسيادا

أنت شريكى فلتطب فؤادا

سنحكم البلاد والعبادا

ونقمع الفتنة والفسادا (ص ١٦٦)

هذا، وقد ترجم لويس عوض للشاعر الأديب الإنجليزي
صمويل جونسون نثرية الأسطورية «راسيلاس» تحت عنوان
مستوحى من موضوعها «الوادي السعيد» (١٩٧١).

تلك هي أهم المترجمات الأدبية المباشرة التي قام بها لويس
عوض عن الانجليزية التي كان يعد فيها أستاذا ضليعا.
والحقيقة أن أسلوبه في النقل إلى اللغة العربية - بغض النظر
عن تقيده أو عدم تقيده بالنص حرفيا - يتسم بسهولة العبارة،
ووضوح المعنى ونقل الأفكار وإحياءاتها، بما ينم على وعى
ناضج لا بالنص وحده فحسب، وإنما كذلك بمناخه الاجتماعي
والأدبي، وقيمه الذاتية. وتلك خصوصيات المترجم الذي يعي
أهداف رسالته الخطيرة.

كما يلاحظ أن صاحب تلك المترجمات عن الثقافة الأوروبية،

قد مال في اختياره إلى الكلاسيات القديمة التي كان مغرمًا بها
كشغف أستاذه طه حسين إلى الحد الذي استوجب فيه دراسته
آثارها في مرحلة التعليم الثانوي المصري، باعتبارها أصول
الحضارة الأوروبية الحديثة التي نسعى الآن إلى اللحاق بها.

(٢)

وإلى جانب ذلك، وضع لويس عوض - في كثير من فروع
المعرفة الأدبية (وغير الأدبية) - عشرات المقالات والدراسات
الملخصة أو المعربة عن مصادر أوروبية مجهولة الهوية لقارئها
أو لمن يود مراجعتها، وممارسة هذا النمط من (التأليف
الترجمي) كان ولا يزال ضرورياً ومعروفاً لدى زعماء الأدب
العربي وأتباعهم ممن اتصلوا اتصالاً مباشراً بالثقافة الأوروبية،
وحققوا بتلك المثاقفة جانباً معرفياً تغلغل في صميم الثقافة
العربية المعاصرة من أمثال: طه حسين، والعقاد، والشوباشي،
وعلى أدهم، وعبد الرحمن صدقي وعشرات غيرهم.

ومقالات لويس عوض عن الأعمال الأدبية ومؤلفيها من
الأجانب ليست منقولة نقلاً حرفياً - كما أشرنا - وإنما هي
ملخصات إطلاعاته على أصولها في الإنجليزية، وإن اكتسبت
شيئاً ما من فكره وتصرفه وذوقه الخاص. وليس من المستهدف
هنا - مرة أخرى - حصرها، وبيان موضوعاتها، وإنما يكفي
التنويه بغالبية تلك المجموعات الأدبية الطابع.

لقد جمع معظم مقالاته التي كان ينشرها في مجلة «الكاتب المصري» بين عامي ٤٦، ١٩٤٧ في كتاب له صدر سنة ١٩٥٠، تحت عنوان «في الأدب الانجليزي الحديث». وقد استهله بمدخل مبحثي طويل عن أبرز ملامح العصر الفيكتوري البرجوازي في إنجلترا من النواحي الاجتماعية والسياسية و الفلسفية والأدبية، وأتبعه بمقالات قصيرة عن: أوسكار وايلد، وبنارد شو، وه. ج. ولز، وجيمس جويس، ود. ه. لورانس، وت. س. إليوت. وكالعادة، لم يرد في المقدمة أو تلك الموضوعات ذكر لأي مرجع يشير إلى أصولها الأولى التي يصعب على طالبها أن يتعرف عليها مع يقينه بأنها خلاصة قراءات في أعمال انجليزية، أو أنها مترجمات مباشرة لمقالات معاد صياغتها في اللغة العربية.

ويحتوي كتابه «الاشتراكية والأدب» (١٩٦٢) على مبحث أساسي طويل بنفس العنوان، وآخر مثله تحت عنوان «لقاء مع أدب أوربا الجديد»، أما بقية المجموعة فتتألف من نظرات تحليلية في بعض أعمال كل من: شتاينبك، وماياكوفسكي، وباسترناك، وإرنست هيمنجواي. وبعض فصول هذا الكتاب نشرت في جريدة «الجمهورية» خلال عام ١٩٦٢، وبعضها الآخر في جريدة «الأهرام» خلا عامي ٦٢ و ١٩٦٣.

وفي كتابه «المسرح العالمي من اسخيلوس إلى أرثر ميللر» (١٩٦٤) قدم لويس عوض ملخصات لسبعة وثلاثين نصاً

مسرحيا، تمثل مراحل مختلفة الشكل والأسلوب في تطور
الدراما الغربية. وقد اختيرت هذه النصوص من أعمال تسعة
عشر مؤلفا مسرحيا من بين أعلام الدراما الأوروبية والأمريكية،
ابتداء من اسخيلوس وسوفوكليس ومروراً بكورناي وشكسبير
وجوته وإيسن وشو وبرانديللو، وانتهاءً بأونيل ولوركا وميللر
وليمز وكريستوفر فراي.

كما ضمن مجموعته «دراسات أوروبية» (١٩٧١) مقالات
تتناوع عناوينها على هذا النحو: رحلة في الماضي والحاضر:
ميشيل بيتور، الوجودية بلا دموع: كير كجارد، ضيف عظيم:
أندرية مالرو، صديقان كبيران: أناتول فرانس وفكتور مرجيريت،
في فلسفة الفن: ايفور ريتشاردن، جان جينيه: السود-
الخدمات - الشرفة - مرايا الشر السبع، برتراند رسل: الطبيب
والعفاريث - ثورة الفلك - عمر الأرض.

وتتكرر اهتماماته بالمسرح الغربي في مقالاته التلخيصية
التي أودعها كتابه «أقنعة أوروبية» (١٩٨٦)، حيث توجد كلمات
عن: بوخنر، وبرخت، وميللر، وتشيكوف، وجولدوني، وديدرو،
وروستان، وبرانديللو، وجيروود وغيرهم.

(٣)

وبالإضافة إلى مترجماته المباشرة والأخرى غير المباشرة
التي انعكست في مقالاته عن الآداب الغربية التفت لويس عوض
إلى نمط ثالث في مجال المثقفة، يتمثل في الأدب المقارن الذي
يشترط في ممارسه التمكن من معرفة أكثر من لغة أجنبية
وأدبها. ورغم ما لممارساته تلك من ضرورة في حقل لا يزال بكرا
في أدبنا الحديث، إلا أنها تستسلم بسهولة للمراجعة والمؤاخذه
أو التفنيد والدحض. ولعل ذلك يعزى إلى ميله للوصول إلى نتائج
يفترضها سلفاً قبل البحث، ولكن لا تؤدي إليها حيثياته التي
يسوقها على رغم منها. ويمكن أن تلوح تلك العلة في غالبية
تخريجاته الفكرية التي لقيت مصادمات شديدة أو ضربات
موجعة من معارضية وخصومه، مثل: الادعاء بثقافة ابن خلدون
اللاتينية، ويتأثر المعري بالنصرانية، والتوهم بأن مسمى
«القاهرة» منحوت من الفرعونية، والتشكيك في القومية العربية،
والتحامل الشديد على جمال الدين الأفغانى، والزعم في فقه
اللغة العربية بأن أصلها ليس ساميا وإنما هو هندي أوربى....
الخ. ولم يكشف - للأسف - بإثارة هذه القضايا عن حقيقة
واحدة وإنما عن مسببات أوجاعه... لقد ألقى على طلاب معهد
الدراسات العربية - الذي كان تابعاً لجامعة الدول العربية -
سلسلة من المحاضرات التعليمية تحت عنوان «المؤثرات

الأجنبية في الأدب العربي الحديث»، نشرها في جزئين: تناول في أولهما «قضية المرأة» (١٩٦٢)، وفي آخرهما «الفكر السياسي والاجتماعي» (١٩٦٣).

كما عقد في كتابه «على هامش الغفران» (١٩٦٦) موازنة بين «رسالة الغفران» لشاعرنا العربي أبي العلاء المعري، و«الكوميديا الإلهية» للشاعر الإيطالي دانتي الليجيري. وفي هذه الدراسة لم يلحق بمن سبقه، ولا بمن تبعه في تناول هذا الموضوع.

وفي نفس المجال، وضع كاتبنا دراسته المقارنة «أسطورة أوريسستو والملاحم العربية» (١٩٦٨). ولقد اجتهد - على قوله - في أن يبين ما هنالك من وشائج قوية بين أسطورة أوريسستو الهندية الأوروبية، أي أسطورة أوريسستو - هاملت، أو أسطورة الفتى المنتقم لأبيه، وبين أسطورة شهيرة من الأساطير العربية هي محور ملحمة «الزير سالم»، كما زعم أنه يبين الوشائج بين هذه الأساطير الهندية الأوروبية والعربية وبين الأسطورة المصرية القديمة إيزيس وأوزوريس وابنهما حوريس المنتقم لأبيه، باعتبار أنها المصدر الأساسي لكل الأشكال المتنوعة لهذه الأسطورة في مختلف العصور والبلاد. (١٦)

ومن المؤسف أن نتائج هذه (المحاولات) تقوم على المغالطات والتوليدات المزاجية وفرض الاحتمالات المتعسفة

التي يقود إليها الظن والتخمين القسري، وعلى عبارات سطحية،
مثل: «فيما يبدو- ويمكن- ويحتمل- ويوحى - ونميل إلى- ولا
يبعد... إلخ» مما يجافى ترتيبات النظرة الموضوعية وخطوات
البحث الأكاديمي من حيث التعامل مع العلة والمعلول. وتجلية
الظواهر وربط بعضها ببعض على أساس معقول.

فهو يتناسى تماماً أنه من المؤكد أن تشابه موتيفات شعبية،
أو تتخلق ظواهر ثقافية معينة تخلقاً عفويا في أقطار وعصور
مختلفة دون اتصال مباشر أو غير مباشر مثل قتل المحارم أو
الثأر لهم. كما أنه يعتمد إقحام بعض المصطلحات الأجنبية،
والإشارات المكرورة إلى أن الباحثين قالوا دون أن يحدد
هوياتهم ومراجعهم، مما يتوه بذهن القارئ العادي، ويتوهم
«فخراً قومياً»، بأن أسطورة إيزيس وأوزوريس المنتقم من عمه،
هي أصل أسطورة أوريسست المنتقم من أمه وعشيقتها، وهي
نفسها جذر قصة هاملت المنتقم من عمه وأمه، وكذلك هي
مصدر حكاية المهلهل المنتقم لمقتل أخيه كليب، وهي ذاتها
منبع رواية انتقام هجرس ممن قتل أباه كليب في نفس الملحمة.
ولا تقوم هذه النتائج المساقة لتلك السلسلة المتشابهة الحلقات
من عمليات الانتقام بالقتل، على تقديم روابط ثقافية تجمع بينها
بالذات دون غيرها، أو على حيثيات تجري في خطوات ممنطقة،
أو تعتمد على استنباطات اجتهادية مبررة.

ولقد تغاضى باحثنا عن أن مسألة الانتقام لمصرع الآباء أو الأقرباء ليست محصورة فيما ساقه من أمثلة يحسب أنها الجامعة المانعة، بل توجد عشرات الموتيفات المتشابهة فى تراث الأمم القديمة كالصين والهند، أو القبائل البدائية فى أفريقيا وأمريكا. فهل أسطورة إيزيس وأوزوريس هى أصل ذلك كله، أم اقتصر تأثيرها على حكايات أوريسست وهاملت والمهلهل؟؟

ولنتأمل هذ الاستنتاج الشديد اللهوجة:

« وهذا يوحى بأن اسم «هاملت» أو «همبيلت» كما فى الصيغة النوردية، واسم المهلهل مشتقان من أصل واحد وهو فى الأرجح اسم هيبوليت. وهو فيما يبدو من هيبوس Hippos اليونانية بمعنى «حصان» والمعنى الكامل إذن هو «مروض الخيل» أو «سائس الخيل»، ولا يبعد أن يكون اسن بيلاد Py-lades أيضاً منتماً إلى هذه المجموعة، مجموعة هيبوليت - هاملت - بيلاد. أما الصلة الاتيمولوجية بين هذه المجموعة واسم المهلهل فلا تزال غامضة من الناحية الفونطقية... إلخ»^(١٧).

ما هذا الخلط العجيب؟! لماذا التوهم بوجود علاقات صوتية لا وجود لها بين هذه الأصوات المتباعدة لهذه الأسماء الأسطورية والتاريخية؟؟ ولماذا الربط التعسفى بين بيلاد

النموذج المثالى للرفيق المخلص الذى اشترك مع صديقه
أوريست فى قتل أمه وعشييقها، وبين الفتى الوسيم الطاهر الذيل
هيبولوتوس الذى مات ضحية طهارته وعفته، ورفضه مبادلة
الحب الجنسى مع فيدرا زوجة أبيه؟؟ (١٨)

* * *

كانت هذه جولة سياحية بين معظم مثاقفات لويس عوض
الأدبية، والتي يمكن تمثيلها فى ثلاثة أوجه من الأساليب، أولاها
الترجمة المباشرة، وثانيها الترجمة غير المباشرة، وثالثها
الدراسات المقارنة. ولقد كاد يكون أكثر التزاما عند ترجمة
النصوص النقدية، كما فعل مع كتابات أفلاطون مثلا. بينما كان
يتحرر من شبه الالتزام هذا عند ترجمة معظم المبدعات الأجنبية
التي تناولها، مثل مسرحيتي: «الضفادع» و«أجاممنون». أما
مقالاته الملخصة عن الأعمال الأدبية وكتابها، فهي امتصاصات
لأفكار تلك الأعمال ومصاغة فى أسلوب عربى سلس بسيط، دون
إشارة إلى مراجعها حتى ولو كانت تلك المقالات تصرخ
بالحاجة إلى ردها إلى مصادرها الأولى، كما هو الحال مع
مقدمة «برومثيوس طليقاً» أو دراساته ومقالاته الأخرى عن
إليوت، أو برانديلو، أو شكسبير وغيرها من تلك الكتابات التي
إذا ترجمت إلى الانجليزية لرفض أصحاب تلك اللغة نشرها
لأنها بضاعتهم ردت إليهم ولكن فى هيئة مبتسرة وشاحبة.

ويبدو - كقضية عامة في هذا السبيل - أن الصحافة اليومية أو الأسبوعية في العالم العربي ، هي المسئول الأول عن هذا التخفيف من متطلبات الالتزام الأكاديمي .

هذا ، ومن الملاحظ أنه لم يصدر له كتاب عن الأدب العربي إلا بعد أن انتصف عمره الحلقة الخامسة ، وهي سن تكاد تكون متأخرة نسبياً . وهذا الكتاب هو « دراسات في أدبنا الحديث » (١٩٦١) ، والذي يتضمن مقالات صحافية في الشعر والقصة والمسرح ، كان قد نشر غالبيتها في جريدة « الجمهورية » عام ١٩٥٤ ، وفي جريدة « الشعب » خلال عامي ٥٧ و ١٩٥٨ وهي التي دعمت اسمه كناقذ مذهب ، يؤمن بعلاقة الأدب بالحياة وب عقلانية التناول النقدي للمبدعات الفنية .

أما صلته الحميمة بالأدب الانجليزي - بصفة خاصة - والثقافة الغربية بصفة عامة ، فقد امتدت فترة طويلة منذ بواكير حياته ، لم يلتفت خلالها التفاتاً بحثياً جاداً إلى الثقافة العربية وأدائها إلا بعد أن قاربت سنة الأربعين . ويستثنى من ذلك - بالطبع - ديوانه الشعري الوحيد صاحب العنوان اليوناني الانجليزي « بلوتولاند » الذي نظم مقطوعاته في العربية ما بين عامي ٢٨ و ١٩٤٠ ، ثم نشره - لأول مرة - في طبعة خاصة محدودة العدد والتوزيع سنة ١٩٤٧ .

إن لويس عوض - مهما نقدناه وخالفناه في آرائه ، أو

اشتططنا فى خصومته ومسايفته - وهو أمر حيوى - قيمة أدبية وفكرية لا تنكر جهودها المشكورة لا فى مجال الترجمة الذى عرفنا به مقتصدين ، وإنما كذلك فى حقول أخرى من الثقافة العربية التى أسهم بدأب فى إثرائها برؤاه العلمية ونشاطه المتعدد المناحى ، وكان من الممكن أن يتحطم لويس عوض نثاراً - كغيره - أمام عواصف المطاردة والمحاصرة التى تعرض لها - خاصة فى وظيفته الجامعية - لولا شدة جلده وإصراره على المتابعة وتخطى الحواجز فى عناد الفارس الأصيل .

الهوامش

١ - يبدو أن هناك خطأ شائعاً بين واضعى ببليوجرافيا أعمال لويس عوض . فهم يرتبون مترجماته الأولى المطبوعة فى كتب على هذا النحو: فن الشعر (١٩٤٥)، برومثيوس طليقاً - صورة دوريان جراى - شبح كانترفيل (١٩٤٦). بينما تؤكد تواريخ الطبع أن ترتيبها ينبغى أن يجرى هكذا : صورة دوريان جراى - شبح كانترفيل (١٩٤٦)، برومثيوس طليقاً - هوراس (١٩٤٧) .

٢ - لويس عوض . شلى ، برومثيوس طليقاً . القاهرة النهضة المصرية ١٩٤٧ ، ص ٩ .

٣ - إبراهيم حمادة كتاب أرسطو فن الشعر . القاهرة : الأنجلو المصرية ط ٢ ، ١٩٨٩ ، ص ٨١ .

٤ - محمد سليم سالم . البدائع (الجزء الأول) ويتضمن ترجمته وتقدمته لمسرحية «أندروماخا» ليوريبيديس ، مع ترجمة وتقديم محمود الغول لكتاب هوراس «فن الشعر» . بالإضافة الى موضوعات أخرى قام بترجمتها كل من عبد اللطيف أحمد على ، ومحمد صقر خفاجة .

5-Dorsch, T.S. Classical Literary Criticism. Penguin Books. 1969. p 79.

٦ - هوراس . فن الشعر . ت / لويس عوض (سلسلة الروائع المائة - ٧) القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٧، ص ٧.

٧ - هامش ٤ ، ص ٢٠٠ .

٨ - وليم شكسبير . سيدان من فيرونا . ت / عبد الحميد يونس ، خاب سعى العشاق . ت / لويس عوض . دار المعارف بمصر : ١٩٦٠ .

٩ - وليم شكسبير . أنطونيوس وكليوباترة . ت / لويس عوض . القاهرة : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٨ ، ص ١٣٨ .

١٠ - اسخيلوس . أجاممنون . ت / لويس عوض . القاهرة . الدار القومية ،

١٩٦٦ ، ص ٢٩

11-Aristophanese. The Frogs, tr. Gilbert Murray. London: ed. Allen. 9th. 1938. p. 107.

١٢ - لويس عوض. نصوص النقد الأدبى - اليونان . (الجزء الأول). القاهرة: دار المعارف. ١٩٦٥، ص ١٧٨ .

١٣ - هامش ١٠ ، ص ٣٠ .

14-Aeschylus. Agamemnon tr. R. Latimore. Vol. 1. the University of Chicago Press 1959. p. 50.

١٥ - لويس عوض . أسطورة أوريسست والملاحم العربية القاهرة . دار الكاتب العربى، ١٩٦٨ ، ص ٥

١٦ - نفس المصدر والصفحة.

١٧ - نفس المصدر ، ص ١٩٨ .

١٨ - وانظر أيضاً مزيداً من التعسف فى صفحات أخرى من هذا البحث

مثل صفحة ١٩٧ ، ومقدمة ترجمة «حاملات القرابين» حيث قال بأنه يحاول أن يبين ما بين «الأوريسستيا» و«هاملت» ما خيل إلى أنه وشائج قوية تشير إلى تأثير شكسبير بما قرأه فى ظنى عن مأساة أوريسست .

دعوة يوسف أديس إلى مسرح مصر

نشر يوسف أدریس ثلاث مقالات متتابعات تحت عنوان: «نحو مسرح مصرى»، فى ثلاثة أعداد من مجلة «الكاتب» القاهرية، صدرت على التوالى فى شهور يناير، وفبراير، ومارس عام ١٩٦٤، (١). ولما كانت هذه المقالات تندرج تحت عنوان ثابت، وتتشابه خواطرها- وإن اضطربت فى موضعة موادها- فمن الأجدى لنا هنا أن نعدّها مقالة واحدة مطولة، كما جاءت كذلك عند طبع النصوص الكاملة لمسرحياته عام ١٩٧٤.

وتؤكد الرؤية الواعية، بأن تلك المقالة ليست تنظيرية - كما يخطئ فى وصفها بذلك بعض المتحمسين له - وإنما هى وأهية الصلة بمفهوم التنظير الدرامى حسب سياقه العلمى، بل ولا تدخل فى نطاق الدراسة المنهجية، أو البحث الأكاديمى الذى يتوفر صاحبه على معالجة قضية ذات أطراف محددة، فى خطوات منتظمة، تقضى مجادلة افتراضاتها- المدعومة بالأسانيد المرجعية - إلى نتائج معينة، أو وجهات نظر خاصة.

وإنما تدخل تلك المقالة فى منطقة الخواطر الصحافية المبسطة، التى تتثال فتافيت موضوعاتها المختلفة من الذهن، دون أصرة بنيانية شديدة التماسك، كما تتفجر فى ثناياها فروض ومسلمات بلا ترتيب أو تمحيص، أو حتى مراجعة لغوية ونحوية. ويلاحظ أيضاً، أن تتف المعلومات الفنية والتاريخية المقدمة

عن حركة المسرح، وعن أوجه الاجتماع والثقافة والفنون الأخرى، قد يتكرر بعضها، أو يتناقض، أو يثير الشك، أو يدعو إلى الرفض. ولكن، بالرغم من أنها تتبعثر من غير تنظيم، إلا أن هناك وعاء يلماها، يتألف من مادتين: أولاهما، حماس متدفق تشعله عادة الانفعالات الذاتية الرغوية، وأخراهما، المجاهدة في دفع الأفكار وإرغامها على أن تثبت رؤية كاتبها الخاصة والكامنة في ذهنه مسبقاً، دونما اعتبار يذكر لحقائق العلم والتاريخ، أو برهنة العقل.

لو كان يوسف إدريس قد اطلع على تاريخ المسرح العالمى، في مظانه الموثوق بها إطلاعاً متفهماً، ولو لم يعتمد في على استرجاع بقايا معلومات قرأها قديماً في كتب هذه المقالة على النحو المهمل الذى جاءت

مراجعة تلك المقالة المثلثة الأضلاع، أن كاتبها ل تدوينها - أن يضع مقدمة تحليلية تبريرية رافير» التى عدها بعض النقاد وقتذاك، عملاً ك الدراما المحلية المعاصرة، بينما عدها مؤلفها ه، والبداية الحقيقية للتأليف المسرحى الخالص

من المحتمل، أن تجى المقدمة المستهدفة أقصر مما

هى عليه الآن، لولا أن مؤلفها أقحم على وسطها حزمة ضخمة من الاعتراضات والتفسيرات، حين اضطر - بعد نشر مقالته الأولى - إلى الدفاع عن نفسه فى المقالة الثانية، ضد معارضيهِ الذين وصفهم بالمستوربين، رداً على اتهامهم له بمعاداة الحضارة الأوربية الحديثة. ولهذا، وضع للمقالة الثانية - دون المقالتين الأولى والثالثة - عنواناً إضافياً دعاه: «رد على المستوربين وبداية التعرف على ملامحنا»، وذلك تحت العنوان الأساسى: «نحو مسرح مصرى».

ومن ثم، خرجت المقدمة/ المقالة، مطولة، ومترهلة، ومحتشدة بخواطر فى المسرح وغير المسرح، ولكنها مذيلة بجزء رئيسى شديد الالتصاق بالمسرحية نفسها.

والضرورة التى يراها المبحث الحالى، سوف تقسم المقالة قسمين: أولهما، هو الذى تعنينا هنا مدارسته لأهميته فى تمييز ثقافة المؤلف المسرحية، وفى التعرف على مفهومه للمسرح، وهدفه من التجديد. أما القسم الآخر، فيكاد يكون بذاته المستقلة، التمهيد الأصلح، للتعريف بالمسرحية المذكورة.

وبسبب تشرذم معلومات القسم المعنى، سنحاول جاهدين أن نتتبع أبرز فقراته فى كل صفحة، وأن نجنب هذا التتبع - ما أمكننا - عدوى الإصابة بالتطويل، والبعثرة الفكرية.

يعتقد يوسف إدريس أن التساؤل عن احتمالية وجود المسرح في مصر خلال قرون حياتها الطويلة، أمر شديد الغرابة، يعادل في غرابته وسذاجته التساؤل: «هل هناك شعب مصرى حقيقة؟؟ هل وجد أصلاً؟ وئين اختفى إذا كان قد وجد؟؟ ولماذا؟؟».

وهذا التسليم الضمنى بوجود مسرح عريق متصل الحياة في مصر، لا يلبث أن يسوقه إلى التأكيد بحتمية وجوده في كل شعب عاش على وجه البسيطة، لأن المسرح - في رأيه - «كالطعام والشراب والضحك من خصائص البشر الحيوية ولزوميات وجوده».

ويبقى المرء دون إفاقة من رجة هذه الانعطافة الشديدة الحادة نحو التعميم، إلى أن يتراجع أديبنا عن هذا الحكم الشمولى لحظة أن يدرك فضفضته وانسياحه الذى يجاوز المدلول العلمى لكلمة المسرح حتى فى أدنى صورة بدائية له، وذلك حين يصرح بأنه لا يعنى بالمسرح: «ذلك المكان العالى ذو القبوة والخشبة والممثلين والروايات»، وإنما يعنى أشكالا أخرى: «سرت ولاتزال سارية وستبقى سارية إلى الأبد، وهذه الأشكال ممكن جمعها تحت ظاهرة واحدة»، يطلق عليها: «غريزة التجمع بلا سبب فردى أو ذاتى، وإنما بتأثير الغريزة الجماعية».

وبهذا الاستدراك، استبعد كاتبنا من أذهاننا صورة المسرح على النحو المعروف منذ أجيال طويلة، كى نتهياً لاستقبال

آخر له. ترى ما هى تلك الأشكال التى يراها مسرحية، ومنتشرة عالميا، وممتدة تاريخيا، وتخالف ما درجت على معرفته الثقافات العالمية المعاصرة، بل والقديمة أيضاً؟؟

يرى يوسف إدريس أن تجمعات الناس فى الأفراح، والمآتم، واحتفالات الختان، أو نزول النقطة، أو أعياد الحصاد، والمناسبات الدينية، والسهرات اليومية فى البيوت بعد اليوم والعمل، وكذلك التجمعات التلقائية الأخرى فى الأسواق، وفى المقاهى، والحانات، والنوادي: «لحظات مسرحية، وأشكال مسرحية».

ولا شك أن كل تراث العالم الفكرى والفنى لا يعرف، ولا يقر هذا المفهوم للمسرح، ولا حتى لظاهرة التمثيل فى أبسط هيئة جنينية لها. إن مجرد وجود تجمع بشرى لأى هدف، لا يمكن أن يعنى بأى حال من الأحوال وجود شكل مسرحى - ولو فى غاية البدائية - حسب المدلول العلمى المتعارف عليه، وإلا اعتبرنا مشاهدة الجماهير للألعاب الرياضية، وتجمهر الطلبة فى المظاهرات، واحتشاد الجنود للتدريب العسكرى، وقيام الفلاحين بحفر قناة السويس، والعمال بالعمل فى المصانع المختلفة: «أشكالا مسرحية».

إن مجرد وجود صياد واحد بدائى (يحاكى) بإيماءاته الجسمية - أمام زميل له - معركة شرسة دارت بينه وبين حيوان

ما، يعد اصطلاحيا شكلا تمثيليا بسيطا، حتى ولو لم يوجد تجمع إنسانى. فهو لا يعرض أناه الآنية على زميله، وإنما يحاكي أنا أخرى، كانت له نفسه، ولكنها كانت فى حالة صيد فى زمن مضى. وتلك الغيرية فى الأداء النفسى والحسى، هى النواة التى يتخلق منها الجنس المسرحى.

كما يعتقد يوسف إدريس أن ما أطلق عليه «الأشكال المسرحية» - والتى ذكر عينات منها - : «كان لابد بمرور الأزمان أن تتطور ويصبح لكل شكل منها تقاليد وتراث. وقد حدث أن أحدها وهو الصلاة لآلهة الإغريق، ظلت تتطور إلى ما نسميه بالمسرح الذى كان إغريقيا، ثم أصبح أوربيا.»

وتسليم كاتبنا بأن هذه التجمعات التى عددها «أشكال مسرحية» - تطورت منها صلوات اليونانيين القدامى لآلهتهم إلى أن تكون مسرحاً - لم ينتبه إلى أن التجمعات الأخرى التى تمثل بها، لم يتطور قط أى تجمع منها إلى مسرح، بل ولن يتطور أبداً ولو بقى آلاف السنين. لماذا لم يتطور أى تجمع من تجمعات المقاهى والحانات والنوادر أو حفلات الختان والذكر إلى مسرح أسوة بالمسرح الإغريقى الذى تطور عن صلوات العابدين اليونانيين لآلهتهم؟؟ أم أن وقائع التاريخ وأقيسة العقل، تبرهن على أن التجمع لهذه الصلوات بالذات مختلف فى صميم طبيعته عن التجمعات الأخرى التى ساقها كاتبنا، وأن تلك الصلوات

تتفرد بوجود خمائر أساسية وفريدة لاستيلاد النوع المسرحي، لا تتوافر في أى من تلك التجمعات الأخرى؟؟ إن هذه الخمائر في أبسط عناصرها تنحصر أساساً في الرقص التعبيري، والأحفال الطقوسية الدينية التي تعد الجوهر الفريد الذي لم تتولد منه الدراما الإغريقية فحسب، وإنما كل الأشكال الدرامية في كل أنحاء العالم مهما كانت بدائيتها أو فجاعتها. وعندما يقال مراراً، بأن جذور كل الفنون عقائدية، يستحيل نفى هذا القول عن الدراما.

إن أصول الدراما الصينية - مثلاً - كأصول الدراما اليونانية، انبثقت جيناتها من الأحفال الشعائرية. ثم أخذت تمر في حلقات النمو والتطور إلى أن أصبحت سلسلة من الأحداث التي يؤديها أناس يحاكون، يسمون بالمثلثين، بعد أن كانوا في بداية الأمر يدعون بالكهنة. ولا نجد حاجة ملحة هنا، إلى التوغل في الحديث عن نشأة المسرح في اليابان والهند، وفي أوروبا في عصورها الوسطى، أو في بعض بلدان آسيا، أو حتى عن مبادئه المبتسرة لدى بعض الشعوب التي لاتزال متخلفة عن ركب الحضارة الحديثة، كشعوب الغابات الأفريقية، وجزر البحار الجنوبية، وإلا رجعنا إلى نفس ما أشرنا إليه سابقاً من أمر النشوء الذي يعود إلى المحاكيات الأولية في الرقص والطقوس العقائدية.

وبعد أن يتشكك أديبنا فيما إذا كان: «المصريون القدماء قد عرفوا المسرح الدينى بمعناه الإغريقى»، يعزو اختلاف المسرح الفرعونى (الذى يتشكك فى هئئته) عن المسرح الإغريقى (الذى يجهل تماماً ظروف نشأته) إلى سبب غريب من الناحيتين التاريخية والعقلية. فهو يقول: «إن الحياة المصرية القديمة كان طابعها التجمع على النطاق الشعبى الواسع والاحتفالات الضخمة التى يشهدها الشعب كله. بعكس الحياة فى اليونان..... حيث كان طابع الحياة هو الاجتماعات المحدودة التى هى أصلح مادة خام لنشأة المسرح، لأن المسرح لابد أن يكون حضوره محدودى العدد».

وهذه الاستنتاجات العفوية، لا تتأسس على تحليل تاريخى أو اجتماعى لظاهرة التجمع العقيم أو الخصب عند الشعبين العريقين، ولا على استقراء عقلى، ولا حتى على تأمل حدسى، وإنما هى محض تصورات مهزوزة تنافى طبيعة المبادئ المسرحية المستولدة لا عند الإغريق أو المصريين فحسب، وإنما أيضا لدى كل شعوب الأرض قاطبة، كما سبق أن قلنا.

ويعود كاتبنا إلى حديثه عن التجمعات البشرية التى أطلق عليها «الأشكال المسرحية»، زاعماً أنها ظلت تمارس حياتها فى تلقائية خلال العصور الطويلة: «مهما تغير شكل الحضارة فى مصر أو نوع تلك الأشكال التجمعية- عنده- : «الخروج إلى

المقابر لمزاولة غريزة التجمع، وحفلات الذكر».

ويبقى مفهوم «الشكل المسرحي» منقوص الهوية، حتى يفاجئنا الكاتب - لأول مرة، وفي سطور متأخرة - بإشارة عارضة تحدد الشكل المسرحي بأنه مجرد حضور تجمعات بشرية، يشترك كل أفرادها في أداء مهمة معينة في مواسم وأوقات معلومة، بغض النظر عن طبيعة هذه المهمة. يقول سيادته: «إن المسرح ليس هو المكان أو الاجتماع الذي نتفرج فيه على شئ... (وإنما) هو اجتماع لا بد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين، مثله مثل الرقص من بدائيته إلى احتفالات قصر الملكة فيكتوريا. لا يسمى رقصاً إلا إذا اشترك في الرقص كل الحاضرين، أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية إلا إذا غناها كل الناس معاً».

وبهذا يتعين على «الشكل المسرحي» - كما نص زاعمه على ذلك - وجوب: «توافر عنصرين: أولاً، الجماعة والحضور الجماعي، وثانياً: قيام الجماعة كلها بعمل ما».

وطبقاً لهذه الرؤية العجيبة، هل يا ترى حضور طائفة من الناس للمشاركة في تشييع جنازة جار عزيز لديهم، أو للقيام بجمع القطن في الحقول، أو الذهاب إلى ساحة القتال، أو لتلقى محاضرة علمية في إحدى الجامعات، ضروب من الأشكال المسرحية لمجرد توافر «عنصرى التجمع، والمشاركة في عمل

ما»، كما يزعم الكاتب؟؟

. ويختلط الأمر في ذهن كاتبنا اختلاطاً سيئاً حين يضيف إلى مقولته السابقة تساؤله وجوابه: «ماذا إذن عن الأشكال التي نذهب لتتفرج فيها على راقص، أو نسمع مغنية تغنى، أو نشهد فيها فيلماً؟؟ أليست أشكالاً مسرحية؟؟ والجواب: لا، ليست أشكالاً مسرحية وليست إلا إشباعاً فردياً لا يمكن أن يغنى أو يحل محل الإشباع الجماعى».

وهذا الحكم، يبدو فى غاية الشنوء، إذا ما طبقناه على المسرح بمفهومه الحالى الذى نعرفه - والذى لا خلاف عليه أبداً- حيث توجد الخشبة وعليها ممثلوها، وحيث تمتد أمامهم صالة الحضور التى يجلس فيها المتفرجون كى يشاهدوا العرض. فإن هذا التكوين المعتاد دائماً، لا يعد «شكلاً مسرحياً»، لأن المشاهدين - حسب ادعاء كاتبنا- لا يشتركون بذواتهم فى أداء العرض. هل من المعقول أو المقبول، أن نعد جلوس جماعة فى حانة يحتسون النبيذ شكلاً مسرحياً لتوافر عنصرى التجمع والمشاركة فى الاحتساء، بينما فرجة نفس الجماعة على مسرحية معروضة فوق الخشبة ليست من أشكال المسرح، لأن المشاهدين سلبيون، ولا يشاركون مع الممثلين فى تجسيد النص؟؟ يقول يوسف إدريس مرة أخرى- : «أما المسرح فهو اجتماع، لا بد وأن يشترك فيه كل فرد من أفراد

الحاضرين»

وتمتد غرابة هذا الحكم إلى الفقرة التي تلى مباشرة، حيث يدعى كاتبنا بأن أشكال التجمع للفرجة على الرقص، أو لسماع أغنية، أو لرؤية فيلم: «ازدهرت فقط في بلادنا بالذات لأسباب لا علاقة لها بالمسرح، ازدهرت لأن الأديان السماوية اعتبرت كافة الاحتفالات الجماعية أشكالاً وثنية متخلفة حرمت القيام بها».

ومن البدهى، أن هذا التعميم المتضارب في مدلولاته، مجازفة فكرية أخرى، تجافى واقعيات الشعب المصرى بل وغير المصرى أيضاً، إذ أن أديانه السماوية - التي نعرفها ثلاثة - لم تحرم «كافة» الاحتفالات الجماعية، ويمكننا أن نذكر - على سبيل المثال - احتفالات الزواج، والمناسبات الدينية والقومية، ومهرجانات التتويج والانتصارات... الخ.

ثم كيف تحرم الديانات السماوية الحفلات الجماعية البسيطة على المستويين المحلى والعالمى وتقف ضدها وتجعلها «تابو» محرماً، فى الوقت الذى تسمح فيه - حسب قول كاتبنا - بازدهار: «مجتمع الغوازي فى سنباط أو العوالم فى شاعر محمد على أو مجتمع الجيشا فى اليابان»؟.

ويواصل كاتبنا مزاعمه بالتاكيد على أنه لما كانت الاجتماعات الكبرى للمصريين تسودها الرسميات، ولا يشترك

فيها الحاضرون، والاجتماعات الصغرى فى المناسبات الشعبية
حرمته الأديان السماوية، وأصبح حق مزاولة الرقص فيها أو
التمثيل أو الغناء مقصوراً على الساقطين أو الساقطات، فإن
لقاء الشلل والعائلات والأصدقاء فى البيوت وسلاملكاتها بقى
قائماً. وفى هذه اللقاءات كما يقول - : «كان الكل يغنون
ويرقصون ويسكرون ويمثلون... ولكن التمثيل فى هذه
الجلسات كان لا يأخذ طابع الروايات.. كان يأخذ أشكالا
أخرى، مثل أن يروى كل حاضر نكته... بل إنه فى مصر بالذات
اخترعت المحاوره التى يسمونها (القافية) وهى شكل مسرحى
بدائى جداً.»

ولاشك أن عدم تحديده ماهية الاجتماعات الكبرى الرسمية،
أو الصغرى المحرمة دينياً، يقابله عدم تحديد أزمنتها، مما
يجعل دلالات العبارات سابحة فى المطلق الذى يجردها من أية
أهمية. كما أن ادعاءه بأن إلقاء النكات فى مجالس الأصحاب،
أو دخول اثنين منهما فى (قافية) يعد شكلاً مسرحياً بدائياً، أمر
باطل، وإلا كان غالبية سكان العالم يعيشون لياليهم ونهاراتهم
فى حالة مسرحية دائبة، تعجز المهتمين برصدها عن متابعتها
وتسجيلها للتاريخ نصوصاً إبداعية كوميدية. ولو جمعنا - نحن
المصريين- نكاتنا المتدفقة، وتعليقاتنا اليومية الساخرة،
وقافياتنا الموسمية اللاذعة، ثم ترجمنا المحصلة الهائلة إلى لغة

شعب متحضر يتردد على المسارح ويدرك طبيعة أبعادها، هل يا ترى، يحسدنا على تراثنا المسرحي البدائي الضخم العريق العميق، أم سيتهمنا بالتخلف والغفلة وسوء الفهم؟؟

ويضيف كاتبنا إلى ما زعمه عن لقاءات الأصدقاء والأهل في البيوت كلاماً متخبطاً لا يستحق التعليق. قال - سامحه الله -: «إن جميع هذه اللقاءات والاحتفالات وإن كان يصاحبها شرب الخمر - مثلاً- أو تدخين المخدرات، وهى كلها وسائل تعجل بحالة الأيوفوريا أو ارتفاع الروح المعنوية والمرح وتسهل عملية الانزلاق من الذات الصغرى إلى الذات الأكبر».

ثم يشتط يوسف إدريس اشتطاطاً ذهنياً غريباً، يصله بتخوم التخريف والتخليط حين يختم سطره السابقة بقوله: «واجتماعات تدخين الحشيش فى مصر دائماً يسمونها (القعدة) لأنها ليست أولاً وأساساً لعملية التخدير أو التدخين، إنها أولاً وأساساً للحظتها المسرحية، للسمر، للونس. والحشيش ليس إلا الشراب الذى لم يرد تحريمه قاطعاً فى القرآن، ربما لأنه لم يكن معروفاً».

يالها من هلوسة!! إذا تنبّهت وزارة الثقافة فى مصر إلى هذا الاستنتاج العجيب الذى لم يصل إليه باحث اجتماعى أو مسرحى من قبل ولا من بعد فى جميع أنحاء المعمورة، فإنها ستسرع إلى ضم قعدات الحشيش إلى هيئة المسرح، وتمدها

بالتجهيزات الضرورية، والمعونات (العينية) الراقية، لأن تلك القعدات - كما يؤكد كاتبنا مرتين - ليست «أولاً وأساساً» للحصول على حالة التخدير والغيوبة (حاشا لله)، وإنما لتحقيق «اللحظات المسرحية»، وهل مهمة هيئة المسرح إلا تحقيق اللحظات المسرحية، وما يصاحبها من انتعاش نفسى وفرفشة وجدانية على نحو جماهيرى عريض؟؟

* * *

وبعد تلك المزاعم التى نساقتها وتشى بسطحية فكرية، وركاكة فى الثقافة الدينية- انبثقت على ما يبدو فى لحظة إغماء لا شعورية- يعود كاتبنا إلى طرح رؤوس موضوعات متنوعة ومشتجرة، فى الدين والتاريخ والفن والاجتماع والألعاب الشعبية، يصعب الفصل بينها ومتابعة كل منها على حدة، رغم حاجة غالبيتها إلى التصويب أو المناقضة.

ويستهل ذلك بسؤاله: «أين المسرح المصرى إذن رغم كل ما قلناه؟؟» وكأنه بهذا التساؤل يتخلى عن مفهومه «الشكل المسرحى»، الذى ساقه من قبل باعتباره مجرد تجمع بشرى، يشترك أفرادهم فى عمل ما، ليقرر - على نحو صحيح - بأن السامر المجهول الأصل لا يزال مسرحاً شعبياً فى الريف المصرى، وأن مسرح المدينة المتمثل فى خيال الظل- مع الأشياء الأخرى- قد انقرض.

وبدلاً من الاسترسال في الموضوع - الذي يبدو في أمس الحاجة إلى توضيح - ينتقل إلى الحديث عن تاريخ مصر الطويل، وتوقف سريان تقاليد الحضارة الفرعونية بسبب اعتراض كتلة صلبة سمكها مئات السنين، تتجسم في تقاليد العقيدة المسيحية والدين الإسلامي. ولكن في ظل العصر الفاطمي - كما يقول- : «خف الإيمان المتعصب بالإسلام»، ولم يسترجع الشعب عاداته في الرقص، ولكنه استرجع عاداته في تمجيد الموتى، «بإقامة المدافن على شكل مساجد للحكام والأعيان». كما أن ذكريات الحضارة الفرعونية القديمة، خرجت على شكل إسلامي المظهر والمحتوى، وتجلت في: «احتفالات رمضان، وحفلات الذكر، ووفاء النيل، وعودة مجالس القصاصيين والحكايين وازدهار خيال الظل والأراجوز».

ولاشك أن تلك الطروحات - والأخرى التي تلتها- تترامي على نحو عفوى دون مدارس، وخاصة تلك التي تربط الأفعال المستحدثة في العصر الفاطمي، بنظائر لها مجهولة أو معلومة، ومتحدرة من العصر الفرعوني.

كما أن شعب القاهرة- الفاعل المؤثر في ثقافة هذا العصر- لم يكن هو بذاته سلالة الفراعنة القدامى، وإنما تداخلت في تركيبته الاجتماعية، عناصر بشرية دخيلة، وفدت إليه من أنحاء مختلفة من العالم الإسلامي وغير الإسلامي. ومن ثم، يصعب-

بل يستحيل - فرزها وتصنيفها، والتعرف على مفردات تراثها الثقافي الذي هاجرت به، وعلى أثره في الثقافة المحلية. وهل إذا سلمنا - تجاوزاً- بأن خيال الظل كان معروفاً في القرن العاشر الفاطمي في مصر، هل نسلم أيضاً بأن الأراجوز كان مشاعاً أيضاً في نفس القرن، مع (عودة) مجالس القصاصين والحكايين التي كانت (مقطوعة)، كما تشي إبداعات كاتبنا؟؟ ومنذ متى؟؟

ثم يعود- مرة أخرى- إلى التخليط وسوء فهم جوهر الظاهرة المسرحية كشكل فني- ولو في أدنى أطواره الأولى- عندما يقرر بأنه بالرغم من أن فقهاء الإسلام في ذلك العصر، اعتبروا التمثيل: «نوعاً من الاعتراض على الخالق في خلقه، ولكن التمثيل نفسه لم يتوقف. ظل يزاوُل بأشكاله غير المحددة»، من خلال «القافية المصرية»، و«إلقاء النكتة»، التي هي: «فن مسرحي، أو على الأقل نوع من الحضور المسرحي». ترى، هل نصدق مفهوم كاتبنا «الشكل المسرحي» بأنه أية جماعة يشترك أفرادها في أداء فعل ما، كما سبق أن كرر القول في ذلك؟؟ أم نصدق أنه عندما يخالف هذا المدلول، ويعد خيال الظل، والأراجوز، والحكاكين والقصاصين فنوناً مسرحية، بالرغم من أن جماهير حضورها لا يشتركون في عمليات العرض؟؟ أم عندما يصف القافية والنكتة بأنهما شكلان

مسرحيان؟؟

الواقع. إننا يجب ألا نصدق إلا عندما يتناقض فجأة في ختام فقرته السابقة، وينفى وجود المسرح صراحة في قوله: «إن محاولة العثور على شكل صريح للمسرح في العصرين المسيحي والإسلامي تعتبر نوعاً من الافتراء على الواقع».

* * *

ويعتقد كاتبنا - على نحو معقول - أن حركة ترجمة النصوص المسرحية في العصر الحديث، أو تمصيرها، أو تعريبها، أو الاقتباس منها، مع ما صاحب تلك الحركة من شيوع لمصطلحات غربية، ونقل لفنون الديكور وأساليب التمثيل، هي البداية الحقيقية للمسرح المصري المعاصر. ولكنه سرعان ما يعيب تلك البداية ويتبرأ منها، في مثل قوله: «إننا نستطيع أن نسميها بكل ثقة ولادة غير شرعية لذلك المسرح بحيث نشأ مسرحنا كحفيد ملق للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر».

ولعل استخدامه عبارات غير دقيقة - مثل: «غير شرعية»، و«حفيد ملق» - باعثه حماس متهافت يتجاوز العمليات العقلية الواجب توافرها عند تقييم الظواهر الاجتماعية. فمن المسلم به، أن مسببات الظاهرة المسرحية في أي مجتمع على الإطلاق، تعزى إلى أحد عاملين: إما أن يكون قد تطور من عناصر درامية

بدائية محلية، كانت كامنة - كالبدور- فى الرقص الإيمائى أو الشعائر الدينية وما يشابهها - كما هو الحال بالنسبة للمسرح اليونانى، والصينى، والأندونيسى مثلاً - وإما أن تكون فسائله قد استجلبت من خارج موطنه، ثم استزرعت فى التربة الثقافية الجديدة، كما حدث بالنسبة للرومانيين الذين استجلبوا المسرح جاهزاً من اليونان، وغرسوه فى ثقافتهم، بالرغم من أن مبادئهم التمثيلية الشعبية الفجة، كانت خصبة، وشديدة القابلية للتطور والتنامى. ومع هذا، لم يلطم الرومانيون الخدود، ويشقوا الجيوب، حسرة على أن مسرحهم مستورد من الجيران، ولم يستنبت من المبادئ التمثيلية القومية مثل: الفابولا أتلانا التى كانت عبارة عن لقطات تمثيلية شعبية، يكتنفها الغناء والرقص، وتقوم على شخصيات مكرورة، كالمهرج، والنفاج، والعجوز المغفل، والمخادع... الخ.

إن عناصر البدائية فى الألعاب والمسليات الشعبية المصرية، كانت مزمنة فى عقمها وتحجرها لأسباب ثقافية مختلفة. ولهذا، بقيت عاجزة - خلال قرون طويلة - عن التطور والوصول إلى شكل مسرحى فنى. وحينما سنحت الفرصة للثقافة المصرية - فى العصر الحديث - بأن تحتك بالحضارية الأوربية، عملت جاهدة على استيراد ما استطاعته من عينات علمية وفكرية وأدبية وفنية متقدمة، كان المسرح ضمنها، ولولا هذا الاستزراع

الفكرى والمسرحى فى منتصف القرن الماضى، لتأخر ظهور المسرح المحلى ظهوراً تلقائياً حقباً طويلة، لا يعلم مداها إلا الله.

ولا حاجة بنا إلى الاستنكار الدائم لهذا الاستقدام، لأن المسرح الحديث فى اليابان - كما فى غيرها من بلدان العالم - شكل فنى، استجلب على نحو ناضج من أوروبا، وليس تطويراً للأشكال التراثية الدرامية الخصبة المحلية. ولم يتأسف يابانى واحد قط، على أن مسرحه ولد «سفاحاً»، مثلما خجل عاراً يوسف أديس، ومعه بعض المسرحيين العرب، ممن تأخذ فورة الحماس القومى بتلابيبهم الفكرية، فى غيبة القدرة على استيعاب عقلانى لحركة تطور المسرح العالمى المعاصر.

ثم يروح كاتبنا يقدم نتفاً وسيعاً القفرات، عن تاريخ المسرح المصرى منذ الحرب العالمية الأولى، وإلى ما بعد ثورة ١٩٥٢. وهذه النتف المتسرعة عن حركة التمصير، والتعريب، والاقتباس، والتأليف، تفتقر إلى الدقة، ويعزوها التصحيح والمراجعة. بل إن أحكامه على مسار التأليف المسرحى وطبيعته، تؤكد عدم معرفته بمجهودات الرعيل الأول من مؤلفينا، مثل: يعقوب صنوع، وعثمان جلال، وفرح أنطون، وأنطون يزبك، ومحمد تيمور، وإبراهيم رمزى، وعباس علام، ومحمود تيمور، وعمر جمبى، وإبراهيم المصرى.. وغيرهم.

يقول سيادته - عند إشارته إلى مزاحمة المسرحية المصرية للمسرحية المؤلفة في أعقاب ثورة ١٩١٩-: «كادت مسرحياتنا كمسرحيات أحمد شوقي تولد ميتة، وكاد توفيق الحكيم - وهو واحد من مؤلفي سنة ١٩١٩- يتوب عن التأليف المسرحي كلية ويذهب إلى فرنسا حيث يتحول إلى كتابة الرواية» والمعلوم، أن ما عرض من مسرحيات أحمد شوقي في أواخر العشرينيات على خشبة المسرح - كمسرحيتي «مصرع كليوباترة» و«مجنون ليلي» - حقق نجاحاً جماهيرياً وأديباً عريضاً، ولم تولد مسرحياته ميتة، ولم يتب توفيق الحكيم عن الكتابة للمسرح، أو يقلع عن مشاهدة عروضه، والاطلاع على تراثه الأوربي، بل ولم يتحول - خلال دراسته في فرنسا- إلى كتابة الرواية.

ومن العينات العديدة الأخرى التي تحتاج إلى تصويب، رأيه الذي يقول فيه: «وهكذا حين عاد توفيق الحكيم عاد يكتب للمسرح أيضاً ولكنه (وضع رواياته) في كتب وسماها تمييزاً لها وارتفاعاً بها عن المسرح التجاري الناجح - المسرح المقروء - وتقريباً وعلى نفس هذا المنوال نسيج محمود تيمور وعلى أحمد باكثير وعزيز أباظة قبل ثورة ١٩٥٢».

ونظرة خاطفة على مندرجات حركة التأليف الدرامي قبل عام ١٩٥٢، تنفي تماماً عن أعمال تيمور وباكثير وعزيز أباظة صفة «المسرح المقروء» - أو «المسرح الذهني»، الذي عرفت به

بعض أعمال توفيق الحكيم.

ومن الأغلاط الأخرى ، إدعاؤه بأن: «فرقة المسرح الحر قد خرجت إلى الوجود، لكنها لا تزال مواهب تمثيلية بغير تأليف مسرحي». ويقول في السطر التالي مباشرة: «وهكذا جاء تقديم (الناس اللي تحت) لنعمان عاشور... بمثابة بداية جديدة لمرحلة تطور هامة من مراحل المسرح المصري». والمعروف أن فرقة المسرح الحر، ولدت وترعرعت في كنف المؤلفات المسرحية المصرية، وأنها هي التي قدمت «الناس اللي تحت» التي أشاد بها سيادته - وقبلها «المغماطيس» لنفس المؤلف. كما قدمت أعمالاً مصرية صميمة لكل من: محمد كمال هاشم (الأرض الثائرة- و- الرضا السامي)، وعزت السيد إبراهيم (حسبة برما)، ورشاد حجازي (خايف اتجوز- و- مراتي بنت جن)، وأنور قزمان (عبد السلام أفندي- و- ماهية مراتي- و- مراتي نمرة ١١)، ومحمود السعدني (فيضان النبع)، ورشاد رشدي (الفراشة- و- لعبة الحب)... وغيرهم.

ولنتوقف - لضيق المساحة والوقت - عن ملاحظة الزلات التاريخية والتقييمية فيما قاله حتى الآن، والتي تدل على عجلة في التسجيل، وعلى ميل إلى إفراز الأحكام القسرية، بلا تمحيص منطقي، أو الاحتكام إلى مرجع، ولكننا سنضطر - مرة أخرى- إلى الاكتفاء بالوقوف عند بعض الهفوات التي ترصع ما

بقى من الشطر الأول الذى اجتزأناه من المقالة، والذى أثرناه بالمحاورة.

* * *

ومع أن كاتبنا يعترف بأن المسرح المصرى - خلال تطوره بعد ثورة ١٩٥٢ - قد وصل إلى نوع جديد من المسرحيات ذات المضامين الجديدة، والأبطال الجدد، والتي تتمثل - حسب قوله - فى «الناس اللى تحت»، و«جمهورية فرحات»، و«ملك القطن»، و«الصفقة»، و«قهوة الملوك»، و«المحروسة»، و«الفراشة»، إلا أنه يسارع - فى السطور التالية مباشرة - إلى اتهامها بالتأثر بمدارس أوربية: و«أن القالب والموضوع لا يزالان فى حدود القوالب المسرحية الروسية، أو الفرنسية، أو الأمريكية».

ويبقى هذا الادعاء المفلوط، بلا أدنى تفسير يوضح ماهية ملامح تلك القوالب الثلاثة بالذات، ومدى انعكاسات الموضوعية والصياغية المدعاة، - على الأقل - فى مسرحيته: «ملك القطن»، و«جمهورية فرحات»، اللتين تنبعث من ثناياهما رائحة التربة المصرية، مثلما تنبعث من المسرحيات الأخرى التى تمثل بها.

وقبل أن يقوم كاتبنا بالتفريق - على نحو بدهى - بين عالمية العلم وخصوصية الفن الشديدة المحلية، يؤكد - ضمناً - على اتهام المسرحيات التى ذكرها، بل والمسرح المصرى برمته، بالغربة والعمالة الدخيلة. ومما يقوله فى هذا الشأن: «إننى

أعتقد أننا مهما غيرنا وبدلنا وطورنا في المسرح الأوربي،
فستبقى طبيعته أوروبية بعيدة عنا، بعد أوروبا عنا، لا تندمج معنا
ولا نندمج معها، مثلنا مثل الماء والزيت».

وتلك المغالاة المتعمدة في اتهام المسرح المصري كله
بالخواجاتية، تخفى في طياتها نيته التي عقدها مسبقاً، عن
تقديره الفائق لمسرحيته «الغرافير»، التي يعدها - كما أشرنا
من قبل- بداية المسرح المصري الصرف.

وبعد أن يعير المسرح الأوربي، بأنه لم يصبح عالمياً إلا
بسبب انتشار الحضارة التي ينتمى إليها، يتهمه بالوحشية
وارتكاب جريمة اجهاض المسرح المصري قبل أن يولد. يقول
سيادته: «هو الذى قضى على مسرحنا الخاص بنا والذى كان
محتماً أن يظهر إلى الوجود يوماً. وهذا المسرح أيضاً، لا يمكن
بأى حال من الأحوال أن يحل محل مسرحنا الخاص بنا أو يمنع
ظهوره».

وهذا الخطاب الحماسى - كبقية الأحكام المبعثرة في المقالة
- أشبه بالصواريخ التالفة العشوائية، ترى، كم كان يلزم من
القرون الإضافية للمسرح المصري، كي يتم فترة حمله في رحم
الثقافة المحلية، قبل أن يجهضها اعتداء المسرح الأوربي،
باقتحامه الغاشم؟؟ وما هي العوامل البيئية التي كان ينتظر
تهيؤها - وهو في علم الغيب - حتى يجئ المخاض، ويولد ولادة

طبيعية؟؟ هل كان يلزمه عشرة قرون أخرى، كي يولد بدائياً
مثلاً ولد المسرح الإغريقى، ثم يأخذ مثله فى النمو خمسة
قرون أخرى حتى يصل إلى سن الرشد بظهور يورويديس
المصرى، ثم ينتظر عدة قرون طويلة حتى يتطور ويصل إلى
الشكل المسرحى الأوروبى، الموجود جاهزاً للاستعمال العالمى،
والذى يعد الحقيقة العلمية للظاهرة المسرحية فى أوج
نضجها؟؟... بالها من رحلة شاقة، متخبطة ومعتوهة!!!

ويسترسل أديينا فى الحديث عن أمور بدئية وثانوية خارج
نطاق المسرح، وإن كانت - بدورها - فى حاجة إلى مؤاخذه
علوم أخرى. فهو يدافع - طويلاً فى حرارة - عن نفسه،
احتمالية اتهام الآخرين له بالوقوف ضد الاستعانة بمنجزات
الحضارة الأوربية، ثم يروح يكرر رأيه السابق فى أن لكل شعب
خصوصياته الثقافية، التى لا تفضل خصوصيات شعب آخر،
مما يعنى - بالتالى - أن لكل شعب فنونه الخاصة، التى تعبر
عن انسان معين، نشأ فى بيئة معينة، أكسبته طوابعها
الشخصية، بينما قوانين العلم عالمية وشاملة. يقول فى هذا:
«إن أونيسكو يكتب للشعب الفرنسى، وللحركة الثقافية الفرنسية.
كذلك يفعل بيكيت. وإروين شو لا يكتب مسرحيات للشعب
الانجليزى، ولكنه يكتبها أولاً للشعب الأيرلندى». ومن الواضح،
أنه كان يعنى - فى نهاية العبارة - جورج برنارد شو الأيرلندى
الأصل، وليس الكاتب المسرحى الروائى إروين شو، الأمريكى

المولد والممات.

كما يرى يوسف إدريس - ورؤيته جدالية - أن انتشار
الفنون الأوربية في أنحاء العالم، لا يرجع إلى أنها الأرقى من
مثيلاتها المحلية، وإنما لأنها صيغت في لغة واسعة الانتشار،
ولأن دولها تساندها سياسياً، ويضيف إلى ذلك: «إن العالمية في
الأدب خرافة، وأى كاتب يحاول أن يكتب أدباً يقرؤه العالم أجمع
وينفعل به، إنما هو كاتب أوفنان أفاق (؟) ليفائتيني (؟)، لا
يمكن أن يكون صادقاً مع نفسه، أو مع الشعب الذي أنشأه.»
ثم يندفع - دون ترو- إلى اتهام غالبية أوجه النشاط
الحضارى الحديث في مصر، بأنها أوربية قح، بما في ذلك
العمارة، والأزياء، والكتب، والعلوم، والموسيقا، والنحت، والفنون
التشكيلية، والموبيليا. ومن أقواله في هذا الصدد، إن «فن
العمارة عندنا لا يزال أجنبياً مائة في المائة (؟؟) ... وإذا دققنا
النظر في كافة مجالات حياتنا من السينما إلى برامج الإذاعة
إلى الصحف وطريقة صدورها وكتابة أخبارها إلى التعليم
الجامعى، إلى الحياة الاجتماعية التى يحياها الناس، لوجدنا أن
الكثير من هذه المجالات يمشى على نسق أوربى مائة في
المائة (؟؟)».

ولاشك أن نكران ملامح الشخصية المصرية، وروحها
الساطعة في المجالات التى تمثل بها، محفوف بالتطرف
والتجنى على حركة الثقافات الإنسانية، وحتمية تمازجاتها

وخاصة في العصر الحديث، فالتكنولوجيا المستخدمة عندنا في السينما والإذاعة والصحافة، لا تتعارض مع عالمية العلم وشموليته، التي اعترف بها سيادته، وأكدها في أكثر من موضوع، كما غاب عن خاطره أنها تحمل مضامين صهيمة المحلية، سواء كانت في مصر، أو في الهند، أو السنغال. أم ترى، نوصد الأبواب دون التيارات الحضارية الأوربية - المتسرية عنوة في شرايين أمم الأرض - وننهمك في التجريب والبحث دون الاستعانة بغيرنا، للوصول إلى اكتشاف تكنولوجيا مصرية (مائة في المائة)، ثم يتضح لنا بعد سنين عديدة من العناء الفكري، والقحط المادي، والتخلف الحتمي، أنها هي نفسها التكنولوجيا الأوربية التي كان يجب أن نستوردها في حينها؟؟

ولكنه - في مقالة قصيرة يمكن أن تستقل بذاتها - يوقف استرساله، ويكرر دفاعاته عن نفسه، بأنه لا يعادي وسائل الحضارة الأوربية الحديثة ولا يعترض على استقدامها - كما اتهمه ظلماً معارضو دعوته وقتذاك - وإنما هو يناصر الدعوة إلى المصالحة البدهية المشاعة بين كثير من المثقفين، والتي ترى وجوب استيعاب تلك الحضارة، وضمها وإعادة صياغتها، بما يتواءم مع استقلال الشخصية المصرية. يقول سيادته: «إننا نريد إذن أن نفتح الباب على مصراعيه، أمام الكتب والحضارة والثقافة الأوربية، ولكن لا لتبناها كلية حتى ننسى كياننا

الخاص تماماً، ولكن لنستوعبها وندرسها، ونخرج منها بأفكار وثقافة يمكن أن نستعملها لكي ننمى نحن ثقافة شعبنا الخاصة وفنونه بمختلف أنواعها».

وهذا المأمل - فى الحقيقة هذه المعادلة المستحيلة - أقرب ما يكون إلى النظرة المثالية، أو إلى هواجس الفكر الرومنسى.

* * *

وبعد أن يفرغ كاتبنا - فى القسم الأول الذى اجتزأناه من المقالة - من عرض شواغله المحدودة - التى تتعلق بنقاط معينة فى موضوع المسرح المصرى - ومما يحوطها من شئون ثقافية عامة - يبدأ فى القسم الثانى والأخير - بأحد العناوين الجانبية: «البذور المسرحية فى حياتنا». وهذا القسم، يخص - بصفة أساسية - المسليات التمثيلية الشعبية فى مصر، وعلاقتها العضوية بمسرحية «الغرافير» كما سبق أن صرحنا فى مستهل هذه الدراسة. ومن ثم، فإن محاورته تستوجب - بالضرورة - مناقشة المسرحية ذاتها فى ضوء معطياتها الشعبية. وهذا الأمر خارج عن نطاق هدفنا المعلن من قبل.

ونود أن نكرر القول - مرة أخرى - بأن الخيط الفكرى الخفى الذى يتسلل فى مأرب المقالة كلها - ويبدو على نحو بارز فى قسمها الأخير - يكاد يعلن فى استعلاء، بأن الحركة المسرحية المصرية، منذ ميلادها فى أواسط القرن الماضى، وحتى أوائل الستينيات - أو بالأحرى حتى ظهور مسرحية

«الغرافير» سنة ١٩٦٤ - خالية تماماً، من أية مسرحية مصرية خالصة شكلاً ومضموناً، وبأن تاريخ التأليف الدرامى المحلى الحقيقى، يجب أن يبدأ من تلك المسرحية. أما ما جاء قبلها من مسرحيات، توسم بأنها مؤلفة، إنما هى فى صميمها من المسرح الأوروبى، ولكنها تتكلم اللغة الفصحى، أو اللهجة العامية. قال كاتبنا - عفا الله عنه -: «ومسرحنا كما ذكرنا نُقل نُقل مسطرة - كما يقولون - من المسرح الأوروبى، ورغم ما حدث فيه من تعديلات وتغييرات إلا أن أصله الأوروبى لا يزال هو السمة الواضحة التى لا يمكن أن تفلتها عين خبيرة».

إن هذه الأحكام العفوية المجردة من الحثثات الموضوعية - ومثلها متعدد وكثير - ذاتية تماماً، وتتجاهل أهم الحقائق الأصولية فى حركة اطراد التأليف المسرحى فى مصر، طوال ما يزيد على قرن من الزمان، بل وتتهمها - ظلماً - بالمحل، والغربة، والتبعية العمياء الذليلة للمسرح الأوروبى. كما تغصب بعضها الآخر، على افراز مغالطات مجافية للتمحيص العقلى. كل ذلك من أجل المجاهدة فى البرهنة على فكرة مفروضة سلفاً - كما قلنا - ولكنها عاجزة عن الوقوف على ساقبيها الموهومتين، لمناجزة الحقائق العلمية،

ولعل أهم ما تمخضت عنه تلك المقالة الإدريسية، هو ظهور هوجات عشوائية التفكير بين بعض المهتمين بالمسرح فى أنحاء الوطن العربى، بقيت تنادى - طوال ما يزيد على ربع القرن

- بالبحث عن قالب مسرحى عربى، وكأن كرامة كل لغة، أو كل قومية، لا تكتمل إلا بتوافر شكل خاص. ولن يعثروا على هذه العنقاء، ولو ظلوا يبحثون قرناً آخر. وكان أسرع من استجابوا لدعوة يوسف إدريس، كاتبنا المسرحى الأول توفيق الحكيم، الذى أصدر بعد أعوام قليلة كتابه «قالبنا المسرحى» (١٩٦٧) (٢). والذى تعد مادته- فى رأينا- شطحة خيالية شديدة التعقيد والغرابة. ثم ترادفت بعده كتيبات ومقالات وندوات سرابية للغاية، ليس من أهدافنا- فى الوقت الحالى- حصرها ومحاورتها وتفنيدها مزاعمها.

هوامش

- (١) يوسف إدريس، مجلة «الكاتب»، (نحو مسرح مصرى) القاهرة: دار التحرير للطبع والنشر عدد يناير ١٩٦٤ (ص ٦٧-١٧٩)، وعدد فبراير ١٩٦٤ (ص ١٠٩-١٢٠)، وعدد مارس ١٩٦٤ (ص ٨٦-٩٧).
- (٢) يمكن مطالعة تحليلها ونقصها، فى دراستنا المنشورة فى مجلة «فصول»، العدد ٢ يونية ١٩٨٢. أو فى كتابنا «من حصاد الدراما والنقد» الهيئة العامة للكتاب (١٩٨٧).

تلييس الاللباس في النقد

الغموض، أو الإبهام، أو الالتباس، هو عكس الوضوح. ويتولد الالتباس من مقولة تثير الشك، لأنها تحتل أكثر من تفسير، ويتجلى ذلك فى كلمة، أو عبارة، أو نبذة، أو صيغة نحوية، أو عملية ترقيم وتنقيط، أو وجود جناس. من بين المسببات الرئيسية التى تحدث الالتباس، الإيجاز المفرط فى التعبير، وإشارة الضمير الضبابية، والسياق الشعرى الخاطئ أو المعكوس، واستخدام كلمة ذات معنيين أو أكثر.

وقد اعترض بعض النقاد على استخدام المصطلح Ambiguity الذى يدل على تلك الخصائص اللغوية التى تحدث تعقيداً فنياً، واستبدلوا به مصطلحات أخرى أدق دلالة، مثل: المعانى المتعددة، أو التدليلات الكثيرة - Plurisignation، إلا أن المصطلح الأصلى بقى جارياً.

وكان الالتباس - فى نظر النقد القديم - نقيضة، يؤاخذ عليها الشعر، لأنها تعنى الاستبهام، وانتقاء الدقة فى أداء المعنى، إلا أن تياراً فى حركة النقد الحديث، اعتبره فضيلة، تكاد قيمتها تعادل «البراء»، و«البراعة»، بل وتعد ومن جوهر اللغة الشعرية. هذا الانقلاب - أو التحول النقدي من النقيض إلى النقيض، تجاه الالتباس - ناصره ناقدان متميزان، أولهما: آى. إيه. ريتشاردز الذى رأى أن ما تتطلبه اللغة العلمية - كالوضوح -

لا تتطلبه - بالضرورة - لغة الشعر. أما الناقد الآخر، فهو تلميذه - في جامعة كمبريدج - وليم أمبسون، الذي وسع من مدلول هذا المفهوم - تنظيراً وتطبيقاً - في كتابه المعروف «سبعة أنماط من الالتباس» (١٩٣٠)، وقال فيه «قد يكون للكلمة الواحدة عدة معان متميزة، أو عدة معان يرتبط أحدها بالآخر، أو عدة معان يحتاج أحدها إلى الآخر كي يكتمل معناه، أو عدة معان يمكن أن تتوحد معاً كي تعنى الكلمة علاقة واحدة، أو عملية واحدة. وهذا القياس، يمكن أن يستمر في اطراد. و«الالتباس» نفسه، يعنى عدم اتخاذ قرار حاسم فيما نعبه، أو نهدف إلى أن نعنى أشياء عديدة. وفيه احتمالية أن نعنى شيئاً معيناً، أو شيئاً آخر، أو الشئيين كليهما. والحقيقة هي، أن الحالة أو العبارة المعروضة، لها عدة معان».

ومنذ ذلك الحين، أخذ الالتباس شرعية أن يكون سمة لغوية من سمات الشعر. ومع أنه شائع في لغة الحياة العادية، إلا أننا لا نلاحظه، لأن سياق الكلام يختار - في العادة - مجرد معنى واحد بديل. ولا شك أن الشعر يميل إلى أن يكون أكثر التباساً من النثر والمحدثات، لأنه أقل إسهاباً ووفرة في التعبير، ويصعب تحقيق سياقه المتدفق أو المتواصل، كما يتيح مستويات بنائية متعددة، ويمكن أن تتعدد طرق الإعراب فيه.

ولقد أعلن أمبسون أن الالتباس يقع في سبعة أنماط - أو

أكثر - وهى:

١- حين تكون هناك كلمة، أو جملة، أو تركيبة نحوية، وتكون مؤثرة بطرق مختلفة، فى نفس الوقت.

٢- عندما يضاف معنيان - أو أكثر- إلى المعنى الواحد للمؤلف.

٣- عندما تكون هناك فكرتان - لا ترتبطان إلا بكونهما مناسبتين فى سياق الكلام - ويمكن تقديمهما فى كلمة واحدة فى وقت واحد.

٤- عندما يكون هناك معنيان - أو أكثر- لعبارة، ولا يتفقان معاً، ولكنهما يتحدان كى يوضحا حالة ذهنية أكثر تعقيداً عند المؤلف.

٥- عندما يكون هناك تشبيه، لا ينطبق على شئ معين تمام الانطباق، ولكنه يقف فى المنتصف بين شيئين، بينما يكون المؤلف متحركاً من أحدهما إلى الآخر.

٦- عندما لا تقول عبارة ما شيئاً، ولكنها تجئ إما لتكرار المعنى، إما للمناقضة، وإما لعدم ملائمة العبارات، ومن ثم، يضطر القارئ إلى ابتكار عبارات من عنده، تكون عرضة للتضارب فيما بينها.

٧- عندما يكون معنيا الكلمة - أى قيمتا الالتباس - هما المعنيان المتضادان اللذان يحددهما سياق الكلام، ومن ثم،

يكون التأثير الكلى، هو تقديم انقسام أساسى فى ذهن المؤلف. وبعد هذا كله، يجب أن نؤكد أن الالتباس ليس رخصة مطلقة، تبيح للشاعر أن يرخى العنان لأهوائه، كى ينتج شعراً متهافت المبنى، تتزاحم فيه أكوام المعانى التحكمية. وإنما يجب تبرير المعانى المتعددة، عن طريق علاقاتها المتداخلة، وألا تفرض المعانى بلا ضوابط، وألا تترك المعانى إلا معنى واحداً، وإنما ينبغى ترك المعانى، إلا تلك التى تتفاعل على نحو ماهر. يقول أمبسون: «ويكون الالتباس جديراً بالاحترام، إذا كان يدعم عملية التعقيد، أو رهافة الحس، أو تكثيف الفكر، أو أن يكون فرصة متاحة للقول - بسرعة - ما يكون قد فهمه القارئ.... وهو ليس جديراً بالاحترام، إذا ما عزى سببه إلى الضعف، أو إلى ضحالة الفكر، أو إلى استيهام الأمر القائم بلا ضرورة... أو، عندما لا يتركز اهتمام العبارة عليه، بل يكون مجرد فرصة لمعالجة المادة، إذا لم يفهم المرء - بسهولة - الأفكار المختلطة، وأعطى تأثير التفكك والتشويش».

* * *

هكذا، اعترف النقد الحديث بالالتباس، كتعبير عن فكرة فى لغة ذات طبيعة خاصة، تثير أكثر من معنى، أو تخلف تشككا فى المعنى الحقيقى، كما اعترف به كعنصر مشروع فى التركيبية الشعرية. ودعماً لذلك. قام امبسون بتطبيق مفهومه فى الالتباس

على شكسبير، لأن هذا الشاعر العبقري - يعد في نظره - أعلى
الالتباسيين قدراً، لا بسبب اضطراب أفكاره، وتشوش نصوصه
التي بين أيدينا - كما يعتقد بعض نقاده - وإنما بسبب
ظاهرتي القوة والتعقيد المتجليتين في ذهنه وفنه.

وإذا كان الالتباس من حق الشعر، إلا أنه مرفوض تمام
الرفض في صياغة القوانين، والقواعد التشريعية، والمدارسات
العقلية. وبالتالي، فإن التعامل معه محظور في النقد، إذا ما أريد
له أن يكون أدبا موضوعيا، يحاول اكتشاف تعميمات وحقائق،
ويطمح إلى العيش في المنطقة العلمية. إلا أن التيارات
المستحدثة في النقد، راحت - باسم التوجه العلمي - تتخلى عن
مناوراتها الفصيحة والمنطقية، وتنحرف نحو الالتباسية والإلغاز
في التعبير، حتى تولد عن ذلك نقد مستشكل، ولم تقتصر
التباسيته على كلمة، أو جملة، أو فقرة، أو عدة فقرات، أو أجزاء
عريضة - كما هو المتوقع - وإنما غلبت على تشكيله العام روح
عوصاء مستعسرة.

ففي العقدين الأخيرين من قرننا الحالي، أخرجت المطابع
العربية نقوداً - نظرية وتطبيقية - مستغلقة المعنى والمبنى، مع
ترجمات لنقود متعاظلة المصطلحات. هذا، بالإضافة إلى
محاكيات مستبهمة ومبتسرة لبعض تيارات النقد الأوربية
المعاصرة، التي تغير جلدها كل حين. إلا أن الحصيد النقدي

المعرب والمستعرب، لا يبصر قارئه بقيمة العملية الفنية المنقودة، ويزيد وعيه بها، وإنما يضلله، ويشككه فى مداركه الشخصية، ويتهمه - شعورياً ولا شعورياً - بالعجز، والفجاجة العقلية والثقافية.

وقبل هذا العهد المتلبس، كان الناقد - فى العادة - يسعد باللجوء إلى الكاتب المبدع شخصياً، يستبينه أفكاره ومشاعره وأسرار صنعته. أو يبحث عن مصدر للتعرف، كى يستعين به على استنارة النص الأدبى وجمالياته. أما الآن، فقد انعكس الوضع، وأصبح المبدع - صاحب النص المنقود - يفرع إلى ناقد المتلبس، كى يستوضحه نقده، حتى يفهم ما قيل فى حقه وحق عمله الفنى، وقد احتمل سباً مقذعاً متخفياً فى عباءة من الأقاويل الفضفاضة. ولما أصبح النقد المتلبس يضطرب هكذا فى بحران من الصور المعماة، ويزيط بالكشف عن متقابلات مغتصبة، ومتضادات مهوشة، تمازجها أطقم من الرموز الحسابية، والهندسية، والجبرية، كان ولا بد وأن تنبثق عن ذلك، حاجة تلح الآن إلى أن يوجد ناقد آخر وسيط بمؤهلات خاصة، كى يقوم - على النحو المستوجب - بتفسير العمل الفنى من خلال نقده المتلبس، حتى يتمكن القارئ من استيعاب جماليات العمل الفنى مع نقده هذا. ولكن تشتت الأزمة بلاء، لو تصورنا نقد الوسيط المنتدب، وقد جاء هو الآخر متلبساً (أو إبداعياً)،

ويحتاج بدوره إلى مفسر ومحلل شرعى. وتقع الطامة الكبرى، لو تصورنا- وهو أمر محتمل الوقوع - تتابع حلقات مسلسل من النقاد الملتبسين الذين يتوافدون على النص المسكين- باسم التعليل والتخريج - لتحويله إلى ذريعة أولية أو مشجب مستضعف لتعليق أفانين من الأقاويل المستبهمة، ذات الوزن الثقيل والبرقشات الزاهية، التى تمتص بعض ألوانها، من سطوح الأفكار المجردة، أو المنتحلة من العلوم الأخرى.

إن وظيفة اللغة النقدية، هى توضيح المعانى والفكر، واستكناه أسرارها وتوصيلها ناصعة إلى أذهان القارئ من ذوى الثقافات المختلفة، وليس المجاهدة فى إخفائها، وتعميتها، حتى على المتخصصين.

ولاشك أن لهذا الالتباس النقدى عدة مسببات إرادية أو عفوية، سلبية أو إيجابية. فمن الناحية السلبية: قد يكون مبعثه حب استعراض القدرة على توليد الظلمة من النور، أو الرغبة فى التقعر واستنباط معان سديمية اعتباطية من معان أخرى واضحة أو غير واضحة، أو الميل اللاشعورى إلى تحويل ما هو غامض إلى ما هو أغمض للايحاء بالتعمق الفكرى، أو محاولة إخفاء معان مستولدة سطحية ومحدودة القيمة داخل تلافيف من الألفاظ والتوليدات اللغوية المملوطة التى توهم بوجود معنى دون تحديد، أو عدم التأكد من المعنى المستنبط، أو إصابة

الناقد نفسه بقصور في نقل الأفكار يعود إلى طبيعته، أو عجز أدواته البيانية عن التوصيل، أو إلى أى سبب آخر: أما من الناحية الإيجابية، فقد يعود سبب الالتباس إلى عمق أفكار الناقد وتأنيها على التعبير المبين، أو إلى القدرة الزائدة على تركيز المعانى واختزالها، أو إلى ثقافة واسعة متنوعة تحاول التطفل - فى كل مناسبة - على فكرته الرئيسية، وهو أمر يكاد مزموماً.

ولنطالع معاً تلك العينة، المتكاملة بذاتها، والمتقطعة من نقد متلبس سلبي، دبجه أحد براهمته من العرب المعاصرين، وهو (يشرح) - بالرسوم والخرائط وعلوم الجبر والحساب والفزياء، فيما يزيد على مئة وخمسين صفحة - (بعض) الأوجه التى اكتشفها (بذاته) فى معلقة امرئ القيس التى أسماها «القصيدة الشبقية»، ومطلعها - كما هو معروف - «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل». وذلك بعد أن خلص قبلها من تشريح معلقة ليبد بن ربعة التى أسماها «القصيدة المفتاح»، ومطلعها «عَفَّتِ الديار محلها ومقامها»:

«لقد خلصت فى تحليلى للقصيدة المفتاح إلى أن بنية هذه القصيدة تعد بنية مفتوحة، وقابلت بينها وبين البنية المغلقة
أ ← ب ← ج ، ونرى فى القصيدة الشبقية مظهراً معقداً
آخر من مظاهر البنية المفتوحة، ولكن العلاقات بين شرائحه

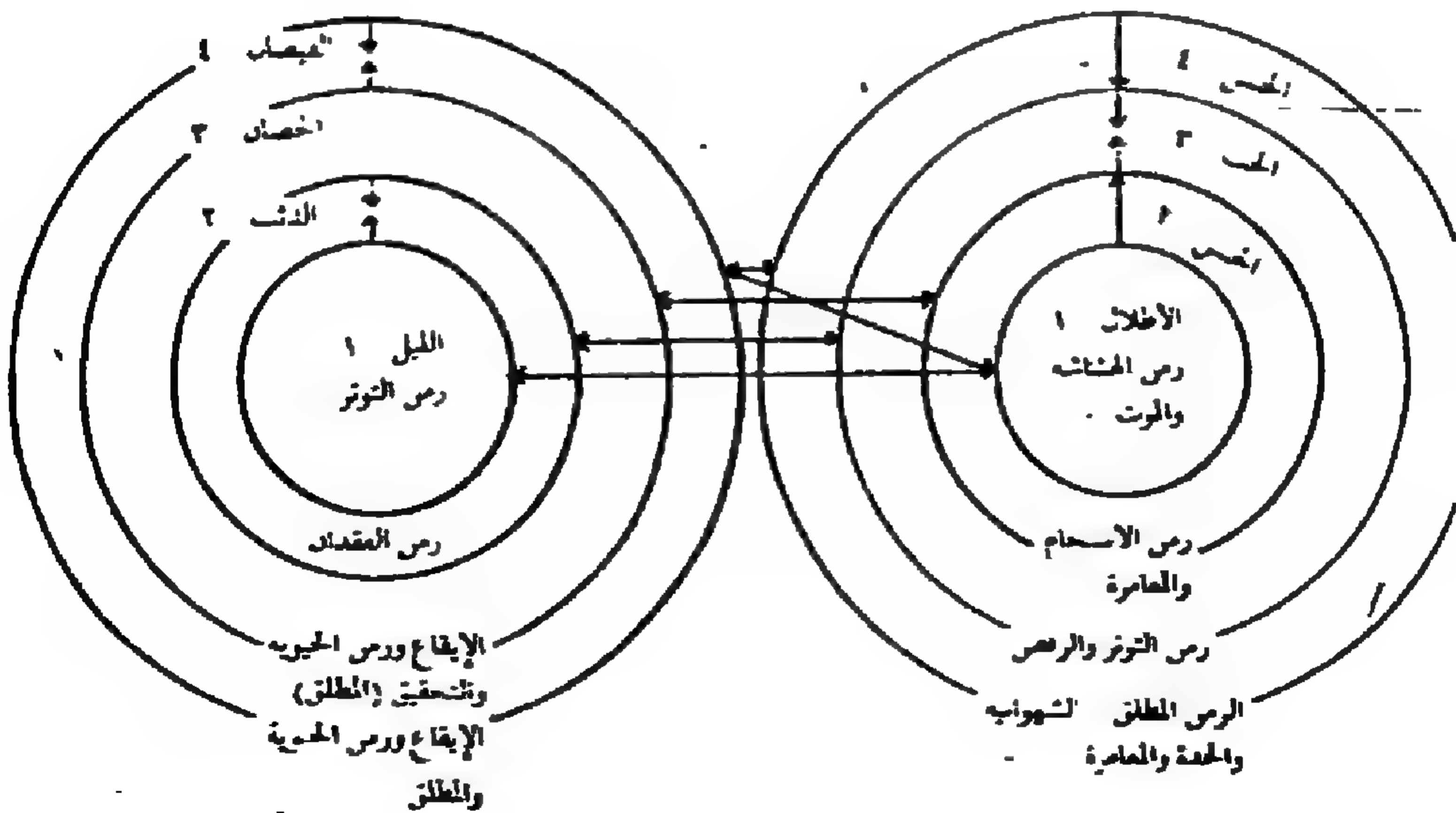
تختلف عن تلك العلاقات السائدة في القصيدة المفتاح، إذ تتحرك البنية المفتوحة هنا بطريقة دائرية، فيتولد عن كل دائرة دائرة أخرى، وكما يبدو في النهاية فإننا نفاجاً ببدء سلسلة أخرى من الدوائر ترتبط كل دائرة منها ارتباطاً عمودياً بالدائرة التي تليها، ولكنها ترتبط أفقياً كذلك بالدائرة التي تتفق معها في الانفجار السابق للدوائر وتشكل أحياناً ما يكون أساساً نوعاً من الوحدة التكوينية. ونستطيع نظرياً، أن نضيف سلسلة أخرى من الدوائر في النهاية، ولكن ذلك لن يحدث لأن الدائرة الأخيرة لها وظيفة في ارتباطها بما يلي:

١- الدوائر السابقة عليها في حركتها الخاصة.

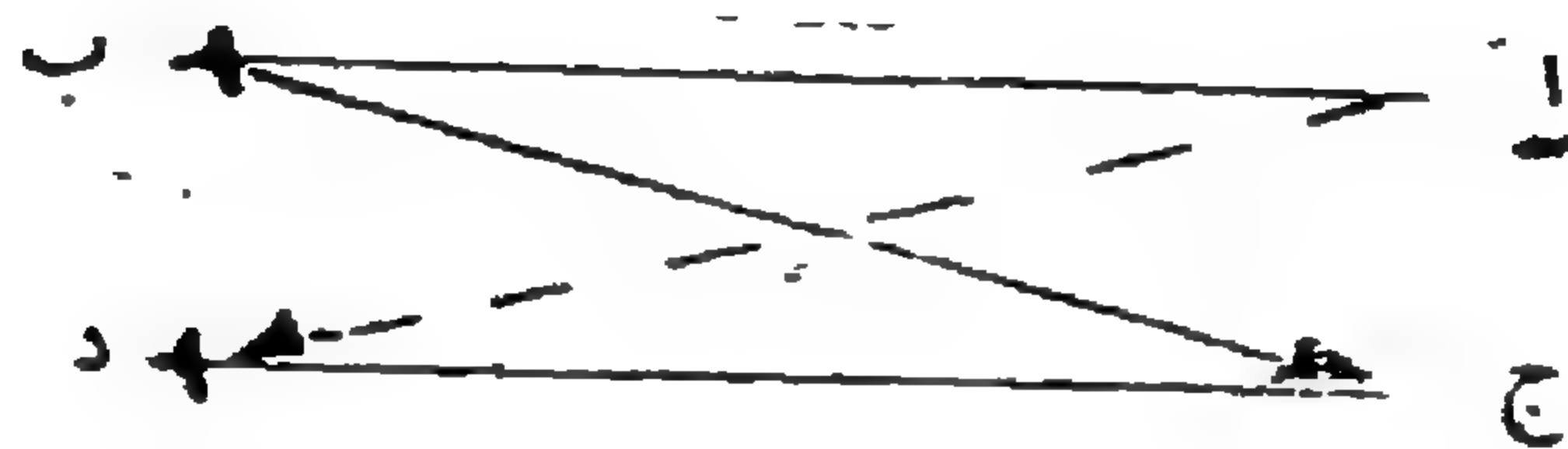
٢- الدائرة الأخيرة في الحركة السابقة.

٣- الدائرة الأولى في القصيدة.

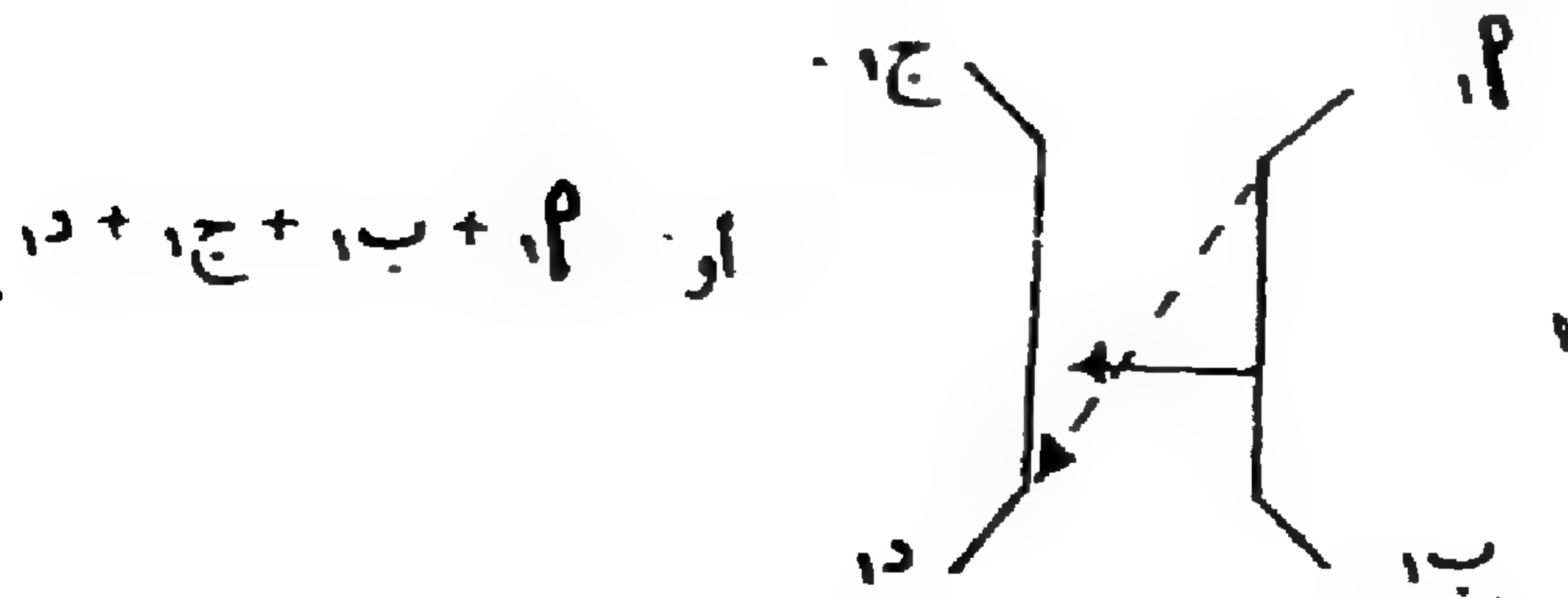
وهكذا تحصل على الأشكال التالية:



الحركة الأولى (كل الوحدات والتقابلات تشتمل على بشر)
وتعمل البنية المفتوحة في الحركة الأولى على النحو التالي.
جملة (أ) تتولد عنها جملة (ب) التي هي عكسها، وجملة (ب)
تقود إلى جملة (ج) التي تتولد عنها (د) وهي عكسها. ويمكن
كذلك أن تكون (أ) تتولد عنها (د).
الحركة الثانية (كل الوحدات تشتمل على الحيوانات
والطبيعة).



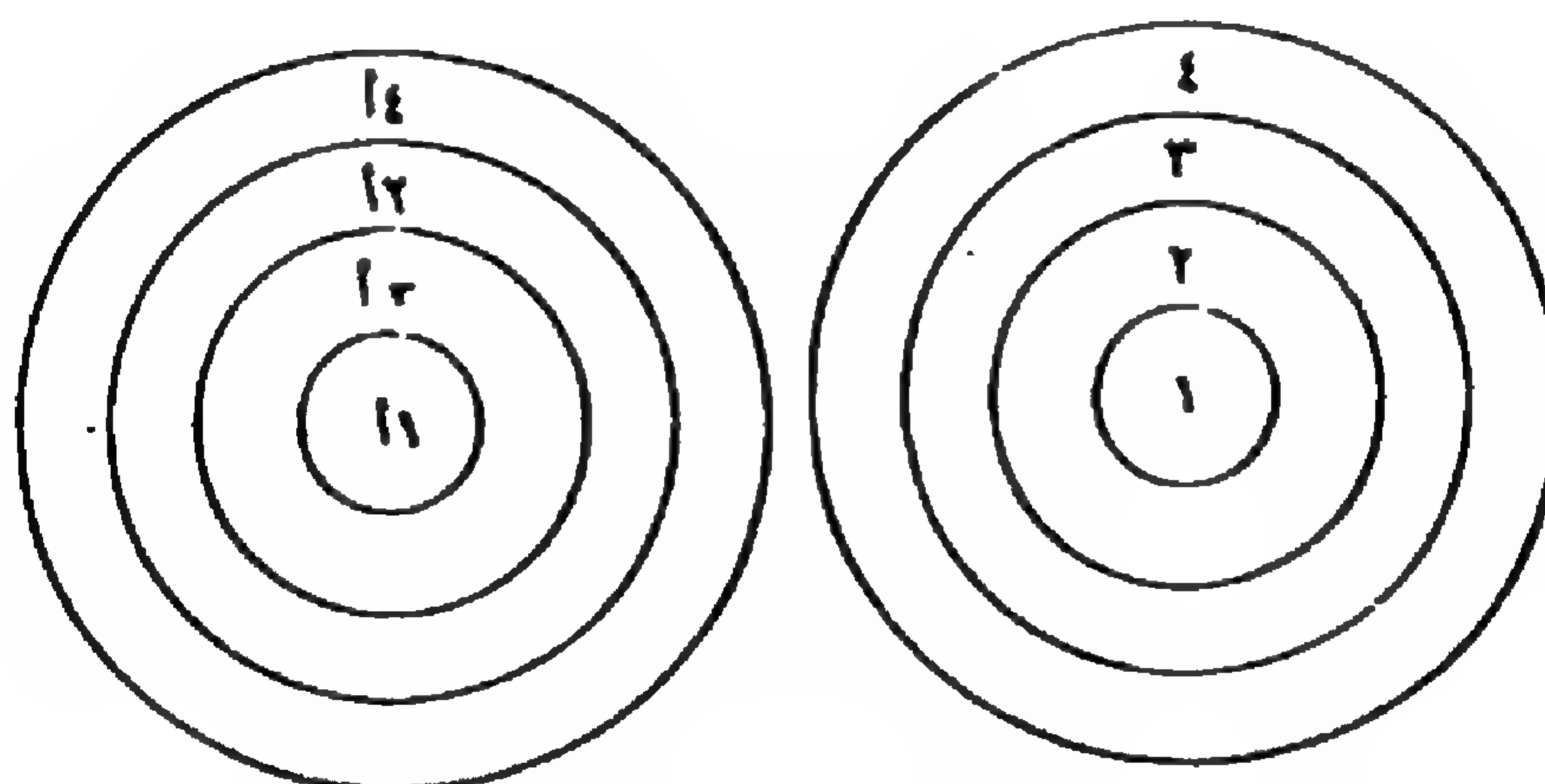
في حين أن جملة (أ) في الحركة الثانية متبوعة بجملة
(ب) التي تمثلها وكلتاها تولد جملتي ج و د وهما
تتعارضان مع كل من أ و ب



ويمكننا من الناحية اللغوية أن نرى هذه الجمل مرتبة على النحو التالي: توجد أ وكانت هناك ب . وتوجد ج وكانت هناك د . وكانت هناك أ و ب ١

وكان هناك (أو هناك الآن) ج ١ + د ١ ولكن التوافق بين أ و ١ ، ب و ب ١ إلى آخره ليس هو كل شيء: إذ أن صيغتي ج ١ و د ١ ليستا مثل ج و د على الرغم من أن د قريبة جداً من د ١ ، على حين أن ج و ج ١ ليستا قريبتين . وهذا بسبب أن ج ، ج ١ تنتميان إلى الأقطاب المتعارضة في التجربة.

وكان من الأفضل أن يكون الترتيب على النحو التالي:



إن إعادة ترتيب الشرائح فعل ذاتي مميز وهو وظيفة لرؤية القصيدة والدور البنيوي الذي خصصه الشاعر لكل حركة من الحركات التكوينية. إن تصعيد التحول في الترتيب إلى ١ ، ٣ ، ٤ يؤكد مقولة القصيدة، ويجعلها أقل تصالحاً وقدرة على

تخفيف التوتر. تظهر لنا هنا كذلك درجة أعلى من درجات الجيشان العاطفي تتجانس وما لاحظناه في القصيدة أول الأمر. وهو الجيشان العاطفي والقوة، يظهران في كلماتها الأولى، وفي انهمار الدموع في عدد من المواضع. هكذا تتوسط القصيدة الشبكة بين القطبين، ولكنها تعمل كذلك على تأكيد رؤية للواقع وللإنسان. إن بناء القصيدة نفسه هو مقولتها: وإن وضع ج ٢ و د ١ وكذلك ب و د في الأماكن التي وضعت فيها ليشكل معنى القصيدة.

يتضح من هذا أن ترتيب الشرائح غير قابل للعكس وهذا على النقيض من الأسطورة. إننا إذا وضعنا ب قبل (أ) أو وضعنا د ١ قبل أ ١ فإننا بذلك نشوه المقولة والرؤية. هذا أمر مهم لأننا يمكن أن نرى مغزى حقيقة أن أ (الأطلال والمرأة) تقع في بداية القصيدة وأن د ١ (السيل) تقع في نهايتها: وتجسد أ، د ١ بدورهما التعارضات الكلية في القصيدة ويمثلان تعارضاً مفرداً: فالقصيدة تبدأ بالموت وتنتهي بالسيل الهادر من الحيوية والقوى الفيزيائية. أما الأقسام الفرعية الأخرى فتعد مظاهر للتعارض الأساسي المرتب بطريقة مميزة. أو بمعنى أصح يكون التعارض بين أ و د ١ مظهراً لتعارض أساسي يحتل مركز القصيدة، ومن ثم تكون أ و د ١ وحدتين رمزيتين. أكثر من كونها مقولات حرفية. ويدعم هذا التفسير، التفسير الآخر الذي قدمناه

لوحة الأطلال ووحدة الفخر القبلى فى القصيدة المفتاح، ويؤكد
تشكل هذه الوحدات من عناصر رمزية وأنها مظاهر لتعارض
أكثر جوهرية.»

من الواضح، أن هذا النقد المتلبس المستغرق فى عتمة من
المعانى المجهضة، والألفاظ الخرساء، والرموز المعماة التى
تستفز الذهن، فى حاجة ماسة إلى علم جديد يسمى ما بعد
النقد، يكون قادراً على التجلية، والتحليل، والتبسيط، ويكون أقدر
على تصويب الرموز الرياضية، إذا كانت - فعلاً- تعبر عن شئ
معين.

أما إذا كنت يا قارئ العزيز، قد استطعت استيعابه - ذهنياً
وعاطفياً- واستضاعت أمامك بعض مسالك معلقة امرئ القيس
بنور غامر، ففرت بلذة الاستمتاع الفنية فانت- بلا أدنى شك -
قارئ عظيم التلبس، تستحق أنواط الجدارة والتهنئة، لأنك شئ
نادر.. ندرة الفيل الأبيض.

مسرحيات شيطانية... وآيات ديموقراطية

عندما كان سلمان رشدى يكتب روايته - المعروفة فى العربية بـ «آيات شيطانية» - لم يكن يدور فى خلدّه على الإطلاق، أنه عزيز على حكومة بريطانيا العظمى إلى مرتبة عالية، تكاد تضارع مرتبة أمير مفكر من أمراء العائلة المالكة. ولم يكن فى مقدور خياله الجانح أن يتصور أن رأسه غالٍ ويساوى ثلاثة ملايين من الدولارات تزيد عند المساومة الدولية، وأن مجموعة الدول الأوربية - بجلالة اقتصادها - ستنتفض بوسائل إعلامها الجبارة هلعاً، وتتخبط أعصاب بعض كتابها وفنانيها البارزين غضباً وفزعاً، وتعيد النظر فى علاقاتها الدبلوماسية الخارجية، مهما ترتب على ذلك من توضحيات أدبية جسيمة ومادية تقاس بالمليارات ... من أجل الحفاظ على حياة شكسبيرها المستحدث، والمهدد بالانقراض..

وإنما سلمان رشدى يدرك عن يقين كامل، أنه ملون الجلد، ومهاجر إلى شعب عنصرى من أصحاب الجلود البيضاء والعيون الزرق، وأنه وافد من بلد أسيوى نام على بلد أوربى استعماري متحضر، وأنه مسلم النشأة والعقيدة ومحشور وسط عالم مسيحى متعصب فى أغلبيته، وإن تظاهرت أقليته بغير ذلك... ولكى يتخلص من إدراكه بهذا - وغيره -، ويتغلب على إحساسه الواعى بغربته الجسيمة والنفسية، قرر أن ينخلع عن انتماءاته السابقة، ويستبدل أرضاً بأرض، وجلداً بجلد، ويلون

عيونه، ويصنع تفكيره، عله يصحح مأزقه الحضارى، ويولد من جديد، فيتأرب، ويتطهر من الشعور بالدونية السلالية والثقافية. فانفصل عن وطنه وأهاليه جميعاً، وتبرأ من لغتهم وتراثهم وعقيدتهم، وتجنس بالجنسية البريطانية، واقترب بفتاة انجليزية، وكتب بلغتها ما افترى به على قومه وقوميته بالصورة الاجتماعية الناقدة الحاكمة فى إحدى رواياته، وعلى دينه فلفظه بالكاذب فى أخراها، بل أمعن فى تحديث شكل رده، فأهان المقدسات الدينية الإسلامية إهانة بالغة، وخلط حقائقها بهلوسات قذرة، وتخريفات مسمومة تدمى مشاعر المسلمين وغير المسلمين من المحايدين المستنيرين، لعله بهذا التطرف المفحش، يصير انجليزياً، فيرضى ويترضى ويسترضى.

والمتتبع لسيرة سلمان أنيس رشدى الذاتية، يلمس عمق تأثير تناقضات التأهيل النفسى والحسى، وغياب التناغم الثقافى فى تركيبه الشعورى واللاشعورى. فقد ولد فى شهر يونية عام ١٩٤٧ فى مدينة بومباى الهندية، لأسرة مسلمة موسرة، منحدره من ولاية كشمير. وكانت ظروف مولده تلك تعنى أنه وجد (مسلماً) (ثرياً)، على أرض (هندوسية) تزدهم بجحافل (الفقراء)، وتحكمها (انجلترا) وتتدخل فى (تقاليد) طبقاتها (العليا) ثقافة أجنبية (غازية). وسلوكيات الأسر الإنجليزية (البرجوازية) المترفعة... إنها مجموعة متقاطعة من

المؤثرات المتناقضة التي تساعد على تصنيع مخلوقات مهجنة،
هوائية التفكير، وذات هوية مسطحة الجذور، ومختلطة الأبعاد
الذهنية والنفسية.

وبعد أن نالت الهند استقلالها - عام مولده - انقسمت
وطنين، وكان سلمان وأسرته المتبرجة من نصيب كراتشي،
عاصمة الجمهورية الباكستانية المسلمة.. وإصرار والده على
التمسك بالثقافة الإنجليزية - كواجهة عصرية متألفة - ألحق
صبيه الأسمر البالغ من العمر ثلاث عشرة سنة بإحدى مدارس
انجلترا الداخلية الأرستقراطية. فعملت الدراسة والمناخ
الاجتماعي الغريب على توسيع هوة انفصاله عن تراثه الثقافي
السابق، وتعميق إحساسه الغض بالغربة والدونية، وتوهين
جسوره التي تصله بالشرق عامة.

وبعد تخرجه في الجامعة، توقف عند مفترق طرق معرفية
شديدة التداخل، لبحث عن ذاته وعن موطن إعاشتها. فعاد إلى
وطنه، واشتغل فترة في التليفزيون الباكستاني، إلا أن عملية
التأقلم كانت عسيرة عليه بسبب تفسخ حسه الحضاري،
وشعوره الجديد بروح التعالي، بعد شعوره السابق في الغربة
بالدونية. فأسرع بالعودة إلى انجلترا بروح منقسمة، ليعمل في
سوق الدعاية والإعلان، ثم تحول إلى الكتابة الروائية بمساعدة
زوجته الانجليزية التي كانت على صلة ببعض دور النشر

المعروفة.

ولما كان - مغترب الذهن والوجدان، وبالتالي عاجزاً عن استيعاب قضايا واقعه الإجتماعى وأبعاده التاريخية، ليترجمه إلى أعمال أدبية - فقد أخذ يستمد مادته الأولية من تجاربه الخاصة فى الوطن الأم، والتي كانت بقاياها لما تزل مضطربة فى وعائه الشعورى. فكتب «جرايموس - ١٩٧٥»، و«أطفال منتصف الليل - ١٩٧٩»، و«العار - ١٩٨٣».

وعندما أحس بأنه اجتاز مرحلة صعودية ناجحة فى حياته العملية، تاهب لخوض مرحلة أخرى انتهائية، بدأها بتطبيق زوجته الانجليزية بعد زواج دام عشر سنوات، حققت له خلالها علاقات اجتماعية ونفعية لامعة، وتزوج من كاتبة أمريكية، على أمل أن يرتقى فى المستقبل ويحسن (نوعه القومى) بأن يكون أمريكياً، كما كان من قبل هندياً، ثم باكستانياً، ثم بريطانياً. وتحت سقف الزوجة الجديدة أنجز روايته الفاجرة «آيات شيطانية - ١٩٨٨».

وعنوان تلك الرواية - التى أثارت عاصفة استنكار وتقزز فى عالمنا الإسلامى - مستوحى من قصيدة إنجليزية (١٨٢١). وضعها شاعر رومنى من الطبقة الثانية اسمه روبرت ساوذى R. Southey (١٧٧٤ - ١٨٤٣): عنوانها «رؤيا ليوم الدينونة»

A Vision of Judgment يتهم فيها من خصمه الشاعر
الرومنسى من الطبقة الأولى اللورد بيرون Byron (١٧٨٨-
١٨٢٤) ويصفه بأنه زعيم تيار «الأشعار الشيطانية» Sanatic
Verses. والتصقت الصفة المفتراة بالشاعر الكبير، ونامت في
أضابير التاريخ والبحوث الأكاديمية، حتى التقطها سلمان
رشدى، وزيفها ليدوس بها أشرف مقدسات الإنسان الشخصية
... ضميره.

وتقع الرواية فيما يقرب من خمسمائة وخمسين صفحة،
وصادرة عن دار بنجوين الشهيرة، التى تكاد تعد أكبر مؤسسة
للنشر فى انجلترا، وقبل الطبع، أحالت الدار مخطوطة الرواية
إلى ناقد خبير غير مسلم هو كوشوانت سنج، ليبدى رأيه فى
مدى صلاحيتها للنشر. فقرأها الناقد وردها إلى الدار مصحوبة
بتقرير مفصل، يرفض طبعها ويتحفظ على ما جاء فيها من بذاءة
وتجرؤ وقح على الإسلام ورسوله وصحابته وزوجاته. غير أن الدار
- التى يهملها الريح المادى ورواج مطبوعاتها، والطعن فى
الإسلام فوق ذلك كله - ردت الرواية إلى الناقد (غير المسلم)
ليعيد النظر فى قراره السابق، وكأنها توعد إليه بأن يوافق على
طبعها، حتى يمكنها أن تبرر فيما بعد - مغامراتها الخطرة
المقبلة عليها. وأعادها كوشوانت سنج مرة أخرى، مؤكداً رفضه

القاطع لنشرها، لأنها تتضمن افتراءات بالغة الوقاحة والعنف، مما يسيء - على الأقل - لمشاعر ما يقرب من مائة مليون مسلم في الهند وحدها. إلا أن دار النشر المتعصبة ركبت رأسها، وضربت بتحذيرات الناقد الخبير عرض الحائط، وطبعت عشرات الألوف من الرواية، ووزعتها على عدد كبير من المكتبات، وأزمنت ترجمتها إلى لغات أخرى (حتى تعم الفائدة).

وهنا ثار المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها - وخاصة في الهند وباكستان - وتدفقوا في مظاهرات ومسيرات ضخمة، منددين بما جاء في الرواية من مغالطات وتخطيطات وبذاءات فاحشة، لم ترد على تلك الصورة البشعة من قبل في أية كتابة تهاجم الإسلام، ولا أية ديانة أخرى.

وصدرت فتاوى وبيانات من مؤسسات دينية - وغير دينية - تحتج بشدة على مؤلف الرواية وتعهده مسلماً مرتداً، والمرتد عن دينه - بلا جدل عقيم - يحل دمه. ورصدت إيران جائزة مالية ضخمة لمن يقوم بتنفيذ العقوبة، وبدلاً من أن تقدم انجلترا رأسه على طبق لتقبض المبلغ القابل للمضاعفة - وخاصة أن ميزان مدفوعاتها يعاني عجزاً خطيراً - هاجت وماجت من أجل مواطنها المستجد، وعينت على حراسته فيلقاً من شرطة اسكوتلانديارد، وأقامت حوله باسم حماية الديمقراطية وحرية التعبير - شبكة من صواريخ الدفاع الإعلامية، التي نجحت -

فعلاً- فى الدعاية للرواية وترويجها بلا مقابل. وباسم شرف الديموقراطية وحرية التعبير أيضاً- لوجت هازئة فى وجه (مواطنيها المسلمين) الذين صمموا على رفع دعاوى قضائية ضد المؤلف وأكاديبه المختلفة التى تعد سبا علنياً فاحشاً- بأن القوانين فى محاكمها، لا تحمى أية ديانة من الهجوم، إلا الديانة المسيحية فقط، ووفق مذهبها البروتستانتي خاصة.

ولم يقتصر أمر الغضب والدفاع عن حرية سلمان رشدى فى تجريح الإسلام، على صنف انجلترا وأدبائها بزعامة هارولد بنتر المؤلف المسرحى اليهودى الأصل والصهيونى النزعة، بل شاركته إياه كل دول حلف الأطلسى وغير الأطلسى، التى استنفرت ميليشيات إعلامها ودقت طبولها، تحتج وتدافع عن رواية سلمان رشدى باسم حرية الرأى، التى عدت فى تلك الحالة بالذات «قدس الأقداس»، حتى كدنا نتصور أنها قد تحتشد وتتجيش لحرب صليبية عسكرية سافرة، بعد أن طال أمد الحرب الفكرية والنفسية الخفية والعلنية. بل إن التحدى بلغ ذروته أثناء انعقاد البرلمان الأوروبى فى ستراسبورج، حينما أعلن تأييده لسلمان رشدى وحمايته له، واقترح دعوته إلى منبره لإلقاء كلمة (حرة) أمام الأعضاء الأحرار، وأمام العالم أجمع، تمجيذا للفعل النجس، وإعلاناً صريحاً لموافقتهم على ما جاء فى الرواية.

وهنا أحس سلمان رشدى- وهو فى مخبئه - بالغبطة لهذا

الاهتمام (العالمي) الذي أكد له أنه تدشن فعلاً، وأصبح
(رسمياً) بريطاني الجنسية و (أوربي التفكير الروح) !!
وبغض النظر عن سفالة الرواية وخسة ألفاظها وتصوراتها،
وبغض النظر عن انتهازية مؤلفها وعن مدى شرعية قتله
(ديكتاتوريا أو ديموقراطيا)، ينبثق سؤال صامت في عيون الأمم
المغلوبة على أمرها: هل صحيح أن تلك الدول المهتاجة - وعلى
رأسها أمريكا - حريصة على حياة هذا الفتى بسبب أقواله
الحرّة مهما امتد مداها، أم لأن هذه الأقوال تتجراً على الإسلام
(بالذات) وتتهكم على قيمه وتحاول تشويهه وتلطّخه، وهو أمر
مرغوب وكامن في ضمير الدول الغربية وتصرفاتها تجاه الشرق
الإسلامي؟؟ هل لو كانت تلك الرواية تتناول الصهيونية وأعمدة
دينها اليهودي من نصوص مقدسة وزعماء أكابر لاهوتيين
قدامى بل وجزارين محدثين بمثل تلك السفالة والقحة التي
وجهت إلى الإسلام، تنزعج انجلترا لتهديدات إسرائيل بقتل
المؤلف، هل تتوعدها - مع حليفاتها - بالمقاطعة السياسية
والاقتصادية، وتعلن الحرب الأهلية الضروس عليها، باسم
الدفاع عن المبادئ الديموقراطية؟؟ أم أن لتلك الديموقراطية
وجهاً براجماتياً له ألف قناع وقناع؟؟..

بالتأكيد.. كانت انجلترا ستعتذر رسمياً - إن طبعت الرواية
أصلاً - وتصادرتها باسم مبررات سماوية وقانونية وإنسانية،

وتمنع ترجمته، بل وتسرع بتسليم المؤلف إلى براثن الموساد، وتسترضى إسرائيل التي لا ترضى أبداً إلا بالتعويضات المادية السخية. والبرهان على هذا قائم حالياً، وهو أن الكاتب البريطاني القح روالد داهل، صرح في حديث أجرته معه جريدة «التايمز» - في نفس أسبوع العاصفة الإعلامية التي دافعت عن حياة سلمان رشدي وآرائه - بأنه تلقى عدة تهديدات بالاغتيال من يهود لندن المتطرفين، لأنه استنكر - في إحدى مقالاته - الغارات البربرية التي تشنها إسرائيل على بيروت. ومع هذا، لم تتحرك أية سلطة للتساؤل، أو حماية مواطنها الإنجليزي الأصل، وكأن رأس سلمان رشدي أغلى قيمة من رأس روالد داهل، لأنه كما يبدو لها رمز الحرية المطلقة، ونبى الكرامة الإنسانية الحديثة. ولو كرر هذا الأديب - روالد داهل أو غيره - تنديده بحرية إسرائيل اللامحدودة في العريضة العسكرية بالمنطقة، لاغتيل سراً وانخرست انجلترا عن الجريمة وصرحت بأن الفاعل مجهول، رغم أن له ملفاً ضخماً في الإجرام عند مخبراته، ومعروف لديها بأنفه الأقنى، وعقيدته العنصرية، وجنسيته المزوجة.

أما أمريكا - زعيمة العالم الحر، وبلد الزوجة الثانية للمؤلف - فقد باركت الرواية إعلامياً وعملياً بقيادة الكاتب اليهودي نورمان ميللر أدبياً، وبزعامة الرئيس جورج بوش نفسه سياسياً،

وعزمت على طبعها وتوزيعها والترويج لها بتأييد احتجاجات
ومسيرات اتحادات الكتاب والصحفيين، وتجمعات الفنانين،
وروابط الناشرين ويائعى الكتب، وإقامة المهرجانات المجانية
للاحتفاء بها، وإلقاء الممثلين والممثلات أقدر مقطوعاتها على
حشود الجماهير، كي يتعلموا كيف تكون الكتابة المثلى ضد
الإسلام، وكيف يكون التحدى للمشاعر الدينية، ذلك التحدى
الذى اعتادت تعاطيه حتى الإدمان، دول المنطقة العربية.

إن المتأمل فى مفهوم حرية الفرد فى التعبير كما قدمته
صفحات الديمقراطية الغربية، يحس أنه قد ألفت فيه
مسرحيات تراجيدية وأخرى كوميدية أو ميلودرامية عديدة،
يحكمها خط واحد يتذبذب صعوداً وهبوطاً تبعاً للمصالح
السياسية والاقتصادية. فإذا ما دافعت (الدولة) بالذات عن
الحرية باسم حماية شرف المبدأ وكرامة الإنسان التى لا تقدر
بثمن، فاعلم أن دفاعها تكمن خلفه عوائد مادية أو معنوية
مباشرة أو غير مباشرة. أما إذا تعصبت ضدها، فهناك بلاشك
منصالح قومية عليا تبرر شراسة التعصب. ألم تصدر انجلترا
حديثاً كتاب «صائد الجواسيس»، باسم الحفاظ على أسرار
الدولة؟؟ وألم تطارد مؤلفه حتى أستراليا بالدعاوى القضائية
لوقف نشره هناك؟؟ وأليس من العار أن تلطم صحافة فرنسا
خودها، ويصرخ كتابها وفنانوها حزناً على عدم تمكين سلمان

رشدی من تجريح الدين الإسلامی وتشويهه، وقد نسوا أن بلدهم لا تسمح بنشر ترجمة عربية لكتاب «بروتوكولات حكماء صهيون»؟؟ وأليس خزيًا علميا أن تسحب إحدى الجامعات الفرنسية العريقة درجة الدكتوراة بعد أن حصل عليها أحد الباحثين بمرتبة الشرف، لأن هيئة صهيونية استنكرت (آراء) الباحث التي جاءت في الرسالة وتشكك في إدعاءات استخدام أفران الغاز لإعدام اليهود خلال الحكم النازي؟؟ فأين هي حرية البحث والرأي الحر والدفاع عنه؟؟ وألم تستنكر أمريكا ذات مرة - بصوت خافت شديد النعومة - دققة إسرائيل عظام الأطفال الفلسطينيين المنادين بحرية بلادهم أمام عدسات التليفزيون العالمية، وكأنها تريد الدققة سرًا؟؟ ألم تقم بإعادة تصدير القنابل العنقودية المحظورة دوليا إلى إسرائيل كي تفتك بنفس الأطفال؟؟ ألم تمنع الديموقراطية الأمريكية زعيم المنظمة الفلسطينية من أن يعبر عن (رأيه) في قضية وطنه المصيرية في منبر الأمم المتحدة، التي يعتبر مكانها أرضاً عالمية لكل زعماء الشعوب؟؟ وألم تستخدم ديموقراطيتها القيتو- وهو صوت واحد- ضد عشرات الأصوات الدولية التي تطالب بإدانة العدوان الإسرائيلي على المقدسات الدينية، وانتهاك حقوق الإنسان الفلسطيني وذبحه وتدمير بيته وحشره في معتقلات كالاصطبلات؟؟ .. فأين هي إذن القيم الديموقراطية التي تزعم

الدفاع عن حرية الإنسان في التعبير عن نفسه؟؟ أم ترى أن لها
مناسبات مزاجية خاصة؟؟

إننا إذا ما تصفحنا مجلداً تاريخياً ضخماً عن المواجهة بين
الديموقراطية وقضايا حرية التعبير في الغرب، لهالتنا فواقع
وفضائح المصالح، وهي تتقنع بمختلف الأقنعة كي تراوغ
وترتطم بأعتى المبادئ والأخلاقيات لتدحرها وتفرغها من
قيمتها. ولنلتقط من ذلك صفحتين التقاطاً عشوائياً من مئات
القضايا المماثلة في أمريكا، ولنعرضهما عرضاً سريعاً محايداً
من مصادرهما المتداولة، دون تعليق منا...

يحكى أن الإدارة الأمريكية اضطرت خلال الأزمة الاقتصادية
الطاحنة التي اجتاحتها- كما اجتاحت العالم في أوائل
الثلاثينيات - إلى إنشاء المسرح الفيدرالي وتمويله، لاستيعاب
ما يزيد على عشرة آلاف عاطل من الفنانين المسرحيين،
وسرعان ما توزعت الفرق المسرحية العديدة على مختلف مدن
الولايات المتحدة الأمريكية، لتقدم روائع المسرح العالمي
والمحلى بكل أنماطه إلى كل الجماهير العريضة نظير رسم
دخول رمزي، أو بلا رسم على الإطلاق. وكانت المرة الأولى-
والأخيرة أيضاً- التي تقوم فيها الحكومة الأمريكية بالتمويل
المالى لمثل تلك الحركة النشطة على النطاق القطري من
المحيط إلى المحيط. واستطاعت فرق المسرح الفيدرالي خلال

سنوات قليلة، أن تقدم ما يزيد على ٦٣٧٢٨ عرضاً من مختلف الأشكال والأساليب الدرامية والمسرحية، التي شاهدها ما يزيد على ثلاثين مليوناً من المتفرجين الذين كان من بينهم عدد كبير من الأطفال، وممن يتعرفون على المسرح لأول مرة في حياتهم. ولقد قدمت هذه العروض في المسارح المقفلة والصيفية، وفي المدارس، والجامعات، والملاجئ، والمستشفيات، وبيوت العجائز، والسجون، والساحات العامة.

ورغم هذا النشاط الثقافي المحموم البالغ الحيوية، تولدت في دهايز واشنتون السياسية، همسات الشكوك والتساؤلات الغامزة، عن مدى شرعية علاقة الحكومة الديموقراطية بالنشاط المسرحي، وعما هي أهداف المسرح الفيدرالي الذي تقوم بتمويله.

وعندئذ، نشطت الأجهزة السياسية الفعالة، وبلورت هواجسها في حكم صريح قاس أصدره مجلس الشيوخ، بأن الشيوعيين الأمريكيين يهيمنون على المسرح الفيدرالي، وأنهم يدعون إلى ثورة دموية لخلق «أمريكا السوفيتية».

وحفاظاً على (حرية الرأي) وعلى أسلوب الحياة (الديموقراطية) الأمريكي، أصدر المجلس قراراً في ١٩٣٩/٦/٣٠ بإلغاء المشروع التقيفي الضخم الطموح، وهو في قمة حيويته ونضجه، بعد أن قضى حوالى ثلاثة أعوام

ونصف العام من عمره في عمل فنى دائب، لا نظير له حتى الآن فى أية دولة أخرى، ولم تتراجع الحكومة عن قرارها رغم ضراعات والتماسات عائلات عشرة آلاف من العاملين فى المشروع، ورغم احتجاجات بعض كبار الساسة والمسئولين فى الدولة، ومعارضة الاتحادات الفنية والعمالية، والنقابات المهنية، ومجالس الجامعات والكليات والصحف... الخ.

وهكذا، انتصر الإرهاب الحكومى بعد أن خلع قناع الديمقراطية، وقدم كثير من مؤلفى المسرح وغيرهم إلى المساعلة داخل دائرة المحاصرة البوليسية بتهمة الاشتراك فى قلب نظام الحكم عن طريق التبشير بأرائهم، وأفكارهم الشخصية (؟). وقامت الشرطة باستدعاء مديرة المشروع المخرجة المسرحية السيدة هالى فلاناجان H. Flanagan للمثول أمام لجنة تحقيق، كان يرأسها السيناتور وودرم -Woo drum والذى أقسم ليجبرن الحكومة على وأد المشروع المسرحى العظيم، حتى ولو كان ذلك آخر شئ يقوم به فى حياته. ولأسوء حظ هذ السيدة المكافحة، أنها كانت قد زارت من قبل روسيا ضمن اثنتى عشرة دولة أوربية على منحة مالية قدمتها لها مؤسسة جوجنهايم الأمريكية، للاطلاع على أحدث التيارات المسرحية فى تلك الدول. ولهذا، كان عضو لجنة

التحقيق السيناتور ستارنز Starnes شديد الانزعاج لهذه الزيارة. وكانت أسئلته العشوائية عن طبيعة تلك الزيارة ونتائجها، تعكس قلقه وفضوله الذي وصل به إلى حد الإضحاك. فمن مضبطة التحقيق، نقدم هذه الفقرة التاريخية:

«السيناتور: إنك تقتبسين عبارات من مارلو، هل هو شيوعى؟؟ (وهنا ضج الحاضرون بالضحك).

السيدة: لقد كان الاقتباس من كريستوفر مارلو.

السيناتور: أخطرنا عمن يكون مارلو هذا، حتى يمكننا الحصول على المعلومات الصحيحة.

السيدة: كان أعظم مؤلف مسرحى فى عصر شكسبير، كان سابقاً على شكسبير بقليل.» «وهنا يصمت السيناتور.»

أما السيناتور رينولدز Reynolds فقد راح يلتقط - عن جهل- من وريقات فى ملف أمامه، عناوين بعض المسرحيات التى قدمتها الفرق، ويقرأها فى تهكم على الحاضرين، مثل: «أقبل على حبهن، ثم اتركهن- فوق... فى غرفة مابيل- نوع جديد من الحب - فى انتظار ليفتى (اليسار)... إلخ.

ومن مجرد قراءة هذه العناوين، اتهم السيناتور نصوصها المسرحية- وبالتالى مؤلفيها- بأنها تميل نحو الشيوعية، وأنها «تحمل بالقطع العلاقة التجارية المميزة لروسيا الحمراء. إنها

مسرحيات تقيأتها بالوعات الكرملين.»

Flanagan Hallie. Arna . New York: 1940.

وهكذا، راح المشروع وأصحابه وأفكاره، ضحية الرؤية المصلحية الخاصة، وديست معه ما يدعى «بحرية الناس فى التعبير»، كما تداس الآن مئات المرات فيما يسمى بالدول الديموقراطية (؟!).

كما يحكى - أيضاً- أنه بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، فوجئ الساسة الأمريكيون - والمتطرفون منهم خاصة- أن ديموقراطيتهم تواجه الاتحاد السوفيتى الحليف المؤقت كقوة عسكرية ذات شأن هائل، وكأيديولوجية ذات خطر محقق. فتولدت فى مجلس الشيوخ - بين سنتى ٥٠ و ١٩٥٤- حركة متضادة للأفكار المتحررة، تمثلت فى صدور مجموعة من القوانين، بدعوى الحفاظ على الأمن القومى، ومحاربة أصحاب «النشاط المعادى لأمريكا»، وانتهز بعض المؤثرين- من غلاة اليمين- الفرصة، فشكّلوا لجنة برياسة زعيمهم السيناتور جوزيف مكارثى. ونشطت هذه اللجنة فى تحرياتها واستقصاءاتها عن الأفكار الجديدة التى كان ولا بد وأن يفرزها الوضع الاجتماعى المعاصر، حتى أصيبت بهوس اضطهاد المخالفين لها، ولم تعد تفرق بين ممارسى النشاط المعادى للنظام أو المصالح الشخصية، وبين نوى التفكير المستقل.

وبذا، أصبح كل داعية للإصلاح الاجتماعى، أو ناقد للأوضاع السلبية والسيئة، أو مفكر مخالف بتأملاته الموضوعية العرف السائد، متهماً بمزاولة «النشاط المعادى لأمريكا»... وعندئذ، يكون عرضه للتخويف، والمساءلة، والاضطهاد، والعزل الاجتماعى، والبطش أيضاً، حتى ساد مناخ من الكبت والرعب، تبلور فى مصطلح عرف فى كل العالم بـ «المكارثية»، التى تعنى مطاردة أصحاب رأى الحر، والفكر الآخر، مع استدعاء أجهزة السلطة والشرطة!!

ولقد تعرض للمساءلة والتعذيب على أيدي المكارثيين كثير من المواطنين الأبرياء، وذوى المراكز الفكرية الرفيعة الذين أجبروا- تحت تهديد الحديد والنار- على الاعتراف - ولو كذباً- بالانتماء السابق للفكر الشيوعى. أما الذين قاوموا ولم يذعنوا للاعتراف، فقد وضعت أسماؤهم فى القوائم السوداء، واعتبروا مناصرين سرّيين للحركة الشيوعية (؟؟). ولنتمثلة- عن تلك الفترة - بحالة واحدة من مئات الحالات التى وقع أصحابها بأفكارها الخاصة، ضحايا فى شباك البوليسية المكارثية..

عندما ألف الكاتب المسرحى المعروف آرثر ميللر مسرحيته «البوتقة»، عكس فيها وجهاً من وجوه الأزمة الفكرية الخائفة المعاصرة له، من خلال أحداث تاريخية وقعت فعلاً فى قرية ساليم التابعة لولاية ماسا شوستس عام ١٦٩٢. ولما عرضت المسرحية فى مستهل سنة ١٩٥٣، رأت السلطة نفسها متمثلة

فى خط متعرج أو متقطع، داخل وقائع المسرحية، أو فى تصريحات مؤلفها عن غاية المسرح الاجتماعية.. ففزعت وزارة الداخلية، ورفضت منحه جواز سفر فى مارس عام ١٩٥٤، ليطير إلى بروكسل فى بلجيكا لحضور افتتاح عرض مسرحيته، بدعى أنه ذو نزعة شيوعية.

ومن ثم، بدأت سلسلة متاعبه النفسية والمالية ومحاصرته بأصابع الاتهام التى وجهتها إليه كل الجهات التى يتعامل معها، حتى أصيب بنوع من الاكتئاب، لأنه كان يرى أصدقاءه القدامى يتهربون منه، ويتجنبون مصاحبته، أو مصافحته عند اللقاء فى الطريق مصادفة.

وفى يونية عام ١٩٥٦ استدعى ميللر للمثول أما لجنة مكارثى للتحقيق معه، وخلال الاستجواب، لم يقر بأنه عضو فى الحزب الشيوعى، ولكنه - تحت الضغط المعنوى والتلويح بالإرهاب - اعترف بأنه سبق له أن حضر بعض الاجتماعات التى عقدها الحزب الشيوعى عام ١٩٤٧، بدافع الفضول، وبأنه وقع على عرائض احتجاج، والتماسات بتحقيق السلام الدولى. ولما طلب منه أن يوقع باسمه على وثيقة أعدت مسبقاً بأسماء الكتاب الأمريكين - الذين حضروا معه الاجتماعات التى عقدها الكتاب الشيوعيون عام ١٩٤٧ - رفض التوقيع باتهام زملاء له أبرياء، حتى ولو كانت التهمة هى الرغبة فى قلب نظام الحكم الأمريكى. وفى آخر مايو ١٩٥٧، أدانته اللجنة المكارثية، وحكمت عليه

بغرامة قدرها خمسمائة دولار والتي كانت تعنى - وقتذاك - مبلغاً ضخماً، كما حكم عليه بالسجن مدة ثلاثين يوماً مع إيقاف التنفيذ...

ترى أين كان وقتها صوت الرئيس الأمريكى الحالى جورج بوش؟ ماله يجلجل الآن بتأييده المطلق للمجموعة الأوربية فى دفاعها المستميت عن رواية سلمان رشدى، ويحذر مواطنيه المسلمين فى أمريكا من أن يعلنوا غضبهم؟؟.. أم ترى مبدأ حرية التعبير وقداسته لم يولد إلا مع رواية «آيات شيطانية»؟؟ إنه لمن الصعب معاملة تلك (الرواية) معاملة أدبية بحتة، لأن مضمونها مشتجر حتى النخاع مع فكر دينى، أصوله إلهية وليست وضعية. ولا معاملتها معاملة الفكر الدينى البحت بما يسمح بمقارعة رأى بالرأى، والبرهان بالبرهان، والاجتهاد بالاجتهاد فوق مساحة لا محدودة من حرية التعبير لأطراف الدفوع المختلفة. وإنما هى حالة من النزاع الأدبى الخبيث، اختلط فيها الوهم بالوهم، والبذاءة بالقداسة، والدناسة بالترخيص، والهلوسة بالتاريخ، والسفاهة بالشاعرية، والحرية بالفوضى.

إنها - حقيقة - عمل سيئ، لا يثير إشكالية أدبية أو فكرية للمناقشة والجدل، وإنما يثير قضية أخلاقية بسبب تحرره تماماً من كل قيمة.. إلا من عهره...

ورحم الله من قال: أيتها الحرية!!.. كم من الجرائم ترتكب باسمك!!؟؟

المحتويات

- البدايات ودور الغناء والموسيقى فى المسرح العربى ٩
 - حافظ إبراهيم ومنظومته التمثيلية «جريح بيروت» ٤٥
 - أحمد شوقى وكوميديته الشعرية: «البخيلة» ٦٣
 - لزوم ما لا يلزم فى تشكيل مسرحية «بنك القلق» للحكيم ٨٩
 - فتحى رضوان فى مسرحيته «إله رغم أنفه» ١١٣
 - انكسار بطل مسرحية «يميت ويحيى» لنجيب محفوظ ١٣٩
 - الملموس والمهموس فى الشعر عند الدكتور مندور ١٦٩
 - مترجمات طه حسين المسرحية ١٨٩
 - عن مترجمات لويس عوض الأدبية ٢٠٧
 - دعوة يوسف إدريس إلى مسرح مصرى ٢٣٥
 - تلبيس الالتياس فى النقد ٢٦٧
 - مسرحيات شيطانية .. وآيات ديموقراطية ٢٨٣
-

صدر للمؤلف

- الآلهة والبشر- (شعر) المكتب الدولي للترجمة والنشر
١٩٥٧.

- خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال- هيئة الكتاب ١٩٦٣.
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية- الأنجلو- ط٢
١٩٩٤.

- القضاء والقدر (مسرحية) خليل مطران- تحقيق- هيئة
الكتاب ١٩٧٦.

- طبيعة الدراما (سلسلة كتابك)- دار المعارف ١٩٧٧.
- هل الدراما فن جميل (سلسلة اقرأ)- دار المعارف ١٩٧٨
- أفاق في المسرح العالمي- المركز العربي للبحث والنشر
١٩٨١

- أفاق في المسرح العربي- المركز العربي للبحث والنشر
١٩٨٢.

- مقالات في النقد الأدبي (ترجمة)- دار المعارف ١٩٨٤.
- كتاب فن الشعر لأرسطو (ترجمة وشرح) الأنجلو- ط٢
١٩٨٩.

- من حصاد الدراما والنقد - هيئة الكتاب ١٩٨٧.
- هوامش في الدراما والنقد (المكتبة الثقافية) - هيئة

الكتاب ١٩٨٨.

- رطل اللحم (مسرحية) - دار الفكر للدراسات ١٩٨٨
- أقنعة الملائكة (مسرحيات قصيرة مترجمة) هيئة الكتاب

١٩٨٨

- القفص (فراثي) مسرحية مترجمة - من المسرح العالمي -

الكويت ١٩٨٩.

- عروبة شكسبير ودراسات أخرى - المركز القومي للآداب

١٩٨٩.

- صلوحة (مسرحية) المسرح العربي - هيئة الكتاب ١٩٩٠.
- في المسرح الأوربي الحديث (سلسلة اقرأ) دار المعارف

١٩٩١.

- دراسات في الدراما والنقد - هيئة قصور الثقافة ١٩٩٦
- مسرحيات عالمية قصيرة (مترجمة) تحت الطبع

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

أولاً: مجلة الثقافة الجديدة "شهرية"

أدبية متخصصة تهتم بنشر إبداعات أدباء مصر في الأقاليم

ثانياً: مجلة قطر الندى "نصف شهرية"

تهتم بنشر ثقافة الطفل وأدب الطفل في كل مكان.

ثالثاً: سلسلة أصوات أدبية "أسبوعية"

تعنى بنشر إبداعات أدباء مصر في القصة والشعر والرواية.

رابعاً: سلسلة كتابات نقدية "شهرية"

تهتم بنشر الدراسات الجادة، كما تواكب حركة الإبداع المعاصر بالنقد

والدراسة والتحليل

خامساً: إبداعات "نصف شهرية"

تهتم بنشر إبداعات شباب الأدباء دون الخامسة والثلاثين.

سادساً: سلسلة كتاب الثقافة الجديدة "شهرية"

تتناول حياة أبرز المفكرين، وبيان دورهم في إثراء الواقع الثقافي والأدبي.

سابعاً: سلسلة مكتبة الشباب "شهرية"

تهتم بمناحي التثقيف العام.. وتبسيط جميع أنواع المعرفة.

ثامناً: سلسلة كتاب الأدباء "شهرية"

تهتم بتقديم بانوراما كاشفة للواقع الأدبي والثقافي في كل إقليم على

حدا.

تاسعاً: سلسلة الكتاب التذكاري "فصلية"

تهتم بنشر الإصدارات الخاصة، ذات الطابع القومي

عاشراً: سلسلة آفاق الترجمة "شهرية"

تعنى بنشر ترجمات الأعمال النقدية والنصوص الإبداعية عن مختلف

اللغات الأجنبية

حادى عشر : سلسلة الذخائر "شهرية"

تهتم بنشر وإعادة طبع المؤلفات الأساسية المتعلقة بالتراث، كما تنشر
نصوصاً محدثة لأول مرة.

ثانى عشر : سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية
"شهرية"

تهتم بنشر الموضوعات المتعلقة بالأدب الشعبى، والفولكلور العربى عبر
كل العصور.

ثالث عشر : سلسلة الفلسفة والعلم "فصلية"

تهتم بنشر الكتابات العلمية والفلسفية، ومحاولة تبسيطها لتصبح فى متناول
الجميع

رابع عشر : سلسلة آفاق المسرح : "فصلية"

تهتم بإبراز تجليات النشاط المسرحى فى كل أنحاء الوطن

خامس عشر : سلسلة كتاب قطر الندى "أسبوعية"

تهتم بتثقيف الطفل المصرى والعربى عبر ما تنشره من نصوص أدبية وعلمية
وثقافية.

سادس عشر : "سلسلة السير والحكايات الشعبية
"فصلية"

تعنى بنشر وإصدار السير والحكايات والملاحم الشعبية التى أسهمت فى
تربية الوجدان المصرى والعربى

رقم الايداع : ٩٦/٩٣٧١ .

الأمم للطباعة والنشر : 3904096

الدكتور إبراهيم حمادة واجد من النقاد
المتخصصين فى مجال الدراما ، قدم للمكتبة
العربية عدداً من الكتب الهامة التى لا يمكن
لأى دارس الاستغناء عنها، ولعل من أهمها
كتابه عن خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال ،
وكتابه معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية.
بالإضافة الى كتبه الأخرى التى أضافت
الى رصيدنا النقدى ، إضافات لا يمكن
تجاهلها ، وهذا الكتاب وليد جديد نقدمه
 للقارئ المثقف والدارس ، عسى أن يحرك الماء
الزاكد فى حياتنا الثقافية

Bibliotheca Alexandrina



0449578

شركة الأمل للكتاب

الثلث : جنيهاً